

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE
DE L'ART

TOME IV
1967

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

GEORGE OPRESCO, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

MIRCEA POPESCU

Membres:

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MARCEL BREAZU

ECATERINA OPROIU-MURGESCU

FLOREA BOBU FLORESCU

MIHAI POP

ZENO VANCEA

OVIDIU DRIMBA

DAN HĂULICĂ

Secrétaire de rédaction:

PAUL PETRESCU

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART paraît une fois par an.
Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnements) sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction, 11, Calea Victoriei, Bucarest.

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 4, 1967



29.929

	<u>Page</u>
G. OPRESCO, Considérations sur le beau dans l'art.....	3
DAN HĂULICĂ, Brâncuși. Le classique absolu de la sculpture	7
THEODOR ENESCU, Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine	21
TEODORA VOINESCU, Les modèles traditionnels et l'observation de la réalité dans la peinture valaque du XVIII ^e siècle: le cahier de modèles de Radu le « Zugrav »	59
RĂZVAN THEODORESCU, Quelques considérations sur les prémices et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie	67
AMELIA PAVEL, Considérations sur les styles de l'art du portrait dessiné en Roumanie	73
PAUL HENRI STAHL, L'art des campagnes et l'art des villes en Roumanie	81
GHEORGHE ALDEA, Sur la peinture et la sculpture populaires en Roumanie ..	93
MARIA ELENA ENĂCHESCU, Bref aperçu sur les églises du Maramureș	103
PAUL PETRESCU, Romanian carpets from the collection of the Art Museum of the Academy of the Socialist Republic of Romania	113
HERBERT HOFFMAN, Sächsische Zeugdrucke im Brukenthalschen Museum in Sibiu- Hermannstadt	125
MIHAI GRAMATOPOL et VIRGILIA CRĂCIUNESCU, Les bijoux antiques de la collection Marie et D ^r G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest	137
RADU IONESCU, Le peintre Nicolae Dărăscu (1883—1959)	173
GEORGETA OȚETEA, Catégories d'art populaire roumain transposées dans l'art décoratif moderne	183
MIRCEA VOICANA, Sur les méthodes et les étapes de recherche du fonds autoch- tone de la musique roumaine	197
OLGA FLEGONT, The members of the Academic Society and the Romanian Drama	203
AL. PALEOLOGU, Pour une analyse du concept de tradition.....	209
UN ANNIVERSAIRE: ION JALEA (G. OpreSCO)	215
Chronique	219
Travaux parus	225

CONSIDÉRATIONS SUR LE BEAU DANS L'ART

G. Oprea

Les œuvres d'art constituent l'une des grandes nécessités spirituelles de la société humaine. Quand elles sont réussies, comme c'est souvent le cas, elles produisent dans notre être -- depuis les temps immémoriaux quand elles ont fait leur apparition et jusqu'à nos jours -- soit une paix de l'esprit, résultat de la satisfaction de notre œil et de notre sensibilité, soit un équilibre de l'âme, soit encore un optimisme, un plaisir pouvant aller jusqu'au bonheur, d'une intensité incomparable. Elles sont toutes le produit de l'activité des artistes de tous genres, dont la mission est de servir et de créer le beau dans notre société.

En partant de ces prémisses, il est naturel de se demander: en quoi consiste le beau? Quelle pourrait être la définition de la beauté? Si nous nous arrêtons à l'opinion courante de ce que l'on doit appeler «beau», soit à la définition d'Aristote, selon lequel le beau serait ce qui séduit et qui attire, soit à une définition plus ample et plus généralement admise, selon laquelle le beau résulterait de l'admiration produite par l'harmonie et la noblesse des formes et des proportions, il est peu de notions que les hommes génération après génération aient été tentés de considérer comme plus claires et plus définitives. C'est de là que résultent le prestige et la force de la notion du beau. Cependant, à une analyse plus approfondie et plus précise, cette conception du beau se révèle très labile et susceptible d'interprétations variées, et comme peu d'autres dépendante du lieu et du temps. Et ce qui est plus surprenant et plus impressionnant encore, c'est qu'en faisant une telle analyse, nous nous rendons tous compte dans notre for intérieur de la fragilité et de l'insécurité de cette notion -- ce qui dans la vie quotidienne se trouve exprimé par quelques dictons universellement répandus. D'ailleurs, c'est le cas également d'autres notions et d'autres termes dont nous nous servons à propos des arts, comme le réalisme, le classicisme, etc. Il nous serait difficile de reconnaître

cette incapacité d'arriver à une définition vraiment exacte, situation en quelque sorte vexante, étant donné la place importante que le beau tient dans notre vie active. Mais, comment en serait-il autrement, quand il s'agit d'une notion si complexe et quand nous sommes encore loin d'être, ainsi que nous aimons à nous imaginer, les maîtres de nos impressions, de nos sensations et de notre vie spirituelle? Joignons à cela le fait qu'en l'admettant, nous perdons en quelque sorte la confiance dans notre capacité spirituelle d'intervenir dans chaque cas où le beau entretrait comme élément.

Dans la civilisation de la Grèce antique, où le beau jouait un rôle éminent, la plupart des grands philosophes ont cherché à déterminer son contenu. Tel l'a défini comme étant ce qui séduit et attire tout homme; tel autre, comme étant ce qui produit l'admiration par l'harmonie et la noblesse des formes et des proportions, et ainsi de suite. Il était tout naturel que ceux qui vivaient à l'époque où l'on forgeait les Vénus, les Junons et les jeunes athlètes, soient arrivés à une semblable définition. Elle dura tant que dura la civilisation gréco-romaine. Mais au Moyen Age, la conception du beau n'est plus la même, puisqu'alors elle n'aurait plus correspondu aux idées et au genre de vie modifiés par le christianisme.

Les statues, les mosaïques, les pages de manuscrits qui ont été exécutées à cette époque commencent à se différencier d'une civilisation à l'autre. Les Byzantins conçoivent le beau sous une apparence hiératique, dans la représentation des personnages, par des lignes qui tombaient le long du corps et avec des figures inspirées par la foi; les Nordiques conçoivent le beau, dès l'époque de Charlemagne, sous des formes contorsionnées – surtout quand il s'agit de personnages divins, représentant des penseurs – portant des costumes qui n'ont rien à faire avec la réalité et qui drapent les corps dans des plis parfaitement imaginaires, avec des figures de torturés, ainsi qu'ils s'imaginaient des personnages confondus dans la méditation, tels les évangélistes, si fréquents dans l'art de l'époque. A son tour, cette forme du beau, basée sur des combinaisons de lignes courbes et de figures ornementales, se modifie peu à peu, pour arriver, dans l'art des Pays-Bas, à un idéal qui considérait comme la plus grande qualité d'une œuvre celle d'être absolument conforme à la nature.

Cependant, des peuples ayant une autre mentalité et un autre tempérament, et en premier lieu ceux du sud-ouest de l'Europe, qui étaient continuellement en présence des vestiges de l'ancienne civilisation gréco-romaine, n'ont jamais considéré, même pendant le Moyen Age, que l'harmonie des formes et la noblesse des attitudes aient été des éléments dépourvus d'importance, ainsi que l'avaient fait les Nordiques et les Allemands. Peu à peu, surtout sous l'influence des exemplaires de l'art hellénique qu'ils avaient sous les yeux, ils revinrent, avec la Renaissance, aux conceptions de l'antiquité.

Et ce fut dans l'art la source de l'œuvre de Raphaël, de Léonard de Vinci et, jusqu'à un certain point, de Michel-Ange et de Titien, pour ne citer que les plus grands représentants de ces tendances. Cependant, il arriva un moment où les plus jeunes, les propres élèves de ceux que nous venons de mentionner, se rendirent compte que

cette beauté suprême, répétée à l'infini, n'était pas exempte d'une certaine monotonie, et quelques-uns d'entre eux, dont Michel-Ange lui-même, commencèrent à altérer les formes parfaites et tellement harmonieuses qui avaient servi de modèles aux Grecs, à leurs autres contemporains, et à eux-mêmes jusqu'alors. Quel exemple plus éloquent de ce changement de mentalité, par conséquent de conception, que la comparaison entre les Vénus de Giorgione et du Titien, dont les corps, représentés couchés, respirent le calme et la majesté, et la Vénus de Corrège, artiste tout aussi grand, aux proportions sensiblement réduites, dépourvue de majesté, mais combien gracieuse, dans une attitude qui ne suggère plus le calme majestueux des Vénus du Titien, mais qui est plus conforme au goût des contemporains. De là, les modifications non seulement dans les proportions, mais aussi dans les attitudes et dans les gestes, les cous longs qui ploient avec grâce, les petites têtes surmontant des corps aux membres grâciles, des courbes raffinées pour exprimer des gestes et des attitudes, ainsi que nous en verrons chez les maniéristes de toutes les catégories.

Ce genre de beauté provoque à son tour une autre réaction, qui vient du Caravage et qui s'étend sur l'Occident tout entier. Il ne s'agit plus d'êtres délicats, suggérant la volupté recherchée par les classes privilégiées, êtres fragiles du point de vue anatomique, mais de corps vigoureux et réels d'hommes et de femmes du peuple. Des pêcheurs sont pris pour modèles pour représenter les apôtres, qui furent eux aussi de simples pêcheurs appelés par Jésus au bord du lac Génésareth. Des débardeurs des ports, des paysans, représentés dans des poses qui mettent en valeur leur musculature, et qui montrent parfois jusqu'à la plante des pieds à la peau rugueuse et couverte par la poussière des chemins parcourus. Les sources de lumière éclairent puissamment certaines parties du tableau, laissant les autres dans l'ombre. Voici ce qui constituait le beau en ce moment.

Mais le contenu de ce mot magique ne s'arrête pas là, il va plus loin, pour donner d'autres résultats dans l'art de Rembrandt et de Rubens, ou dans celui où la délicatesse et la distinction, et non plus la force et la brutalité active, jouent le rôle le plus important, comme dans la peinture de Poussin, de Watteau et des autres artistes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Cette conception dura elle aussi un temps, jusqu'à ce que Louis David, l'homme de la révolution, l'admirateur passionné de la république, se souvint des proportions et des attitudes des temps du classicisme grec et de la Renaissance. Et nous arrivons, par degrés, au début du XIX^e siècle, à l'école classique, qui par ses qualités mêmes, engendrera une autre, totalement opposée, celle du romantisme. Ingres se souviendra une fois encore, et il semble que c'est pour la dernière fois que ce phénomène se produit, du beau dans l'acception de l'époque grecque et de la Renaissance.

Néanmoins, pour pouvoir juger combien ces notions étaient susceptibles d'interprétations, souvenons-nous de la fameuse anecdote concernant Delacroix qui, proclamé par un de ses admirateurs qui voulait le flatter comme « le Victor Hugo du romantisme plastique », lui répondit : « Vous vous trompez Monsieur, je suis un pur classique ». Et comme pur classique il raconte dans son *Journal*, tellement intéressant, que dans sa jeunesse, en voyant les Arabes d'Algérie porter les mêmes vêtements, exécuter les mêmes mouvements et prendre les mêmes attitudes que les anciens Grecs, il avait eu l'impression d'être un citoyen du temps de Périclès. Et c'est toujours dans son *Journal* que, se trouvant devant les photographies de nus d'hommes et de femmes et les comparant avec les dessins de Raphaël, il exprime son mécontentement de découvrir qu'il y avait un grand écart entre la réalité et les études de Raphaël.

Un peu plus tard, avec Courbet, on revient une fois de plus à la formule du beau comme à l'expression la plus fidèle

de la réalité, quoique, en comparant l'idée du beau chez ce dernier avec l'idée du beau chez Caravage, par exemple, nous trouvions, à un examen plus attentif, de grandes différences.

Jusqu'ici, dans toutes les occasions, nous avons rencontré des conceptions basées sur l'idée traditionnelle du beau et constituant plutôt -- comme en musique -- des variations sur un thème. Vers la fin du siècle survient cependant la grande révolution qui a pour conséquence le renversement total de la notion du beau : l'apparition de l'impressionnisme. Avec l'impressionnisme, les portes de la liberté individuelle, des conceptions personnelles des artistes sont largement ouvertes. Chaque personnalité plus importante et plus douée a ses conceptions propres, totalement différentes de celles des autres artistes. On arrive ainsi aux formes d'art que pratique aujourd'hui l'Occident, devant lesquelles le seul emploi du terme « beau » semble une absurdité, une ironie, un manque de logique. Aussi a-t-il été remplacé par d'autres épithètes, comme par exemple intéressant, qui est peut-être celui qui revient le plus souvent, ou encore original, nouveau, expression d'une nature qui sort du commun, soit sur le plan biologique, soit sur le plan spirituel.

Il arrive que des œuvres exécutées par des malades mentaux ou par ceux qui écoutent les impulsions venues de leur inconscient ou de leur subconscient, soient celles qui jouissent aujourd'hui du plus grand succès. Il serait évidemment inutile, ridicule même, que de pareilles œuvres brutales, grotesques, souvent absurdes et fantasques, soient jugées selon le critère du « beau ».

Cependant, dans notre pays l'art semble resté dans la bonne voie, et malgré la labilité que renferme la définition générale du beau, énoncée au début de notre article, on a su conserver la ligne traditionnelle, et ce n'est qu'en suivant la tradition que l'artiste réussit à révéler sa personnalité, sans oublier que l'art, et par conséquent le beau, s'adresse à tout le monde.

LE CLASSIQUE ABSOLU DE LA SCULPTURE

Dan Hăulică

Il ne fut donné à personne de révolutionner l'art plus profondément et avec plus d'autorité; aucun des autres grands novateurs de notre siècle n'eut cette certitude irréductible, cette force impavide, qui plane au-dessus de la violence et des convulsions. « Il est le classique de la sculpture moderne, comme Cézanne était le classique de la peinture » disait à Vienne, en parlant de Brâncuși, I. Avramidis, lui-même notoire sculpteur grec contemporain. « Parmi les illustres représentants de notre siècle, Brâncuși se dresse seul au centre absolu de la sculpture: par rapport à lui, ses confrères, si prestigieux soient-ils, évoluent à la périphérie de cet art. Ils restent inexorablement sous le signe de la multiplicité, alors que le *classique est unité* ».

Donc, Cézanne et Brâncuși – paradigmes sans pareil de l'équité dans l'art; cette expression catégorique, formulée par un artiste plus jeune, d'une noble gravité, s'est imposée à mon esprit. Et il me sembla naturel, il y a quelques mois, de voir dans les affiches et les photos qui annonçaient les *Panathénées de la sculpture mondiale* – se profiler sur Athènes, tel un emblème triomphal, un bronze de Brâncuși: *Cocq saluant le soleil*. « Tu as converti l'antique en moderne » – lui disait jadis son grand ami le Douanier.

Mais le classicisme de Brâncuși est loin du simple geste livresque. Plus vieille que l'Hellade, son âme émerge des profondeurs de notre terre; de ce foyer de la civilisation thrace où N. Iorga découvrait les racines mêmes de l'ornement géométrique grec – celui des vases de haute époque, du type Dipylon. Cette sorte de correspondances, à peine entrevues maintenant, auront leur justification le jour où on disposera d'une étude systématisée et de large envergure de la *stylistique* propre à l'art populaire roumain, complétée par l'analyse *esthétique* des vestiges jonchant – légués par la préhistoire – la terre de ce peuple. C'est alors seulement qu'on pourra percer jusqu'aux sources secrètes de l'art de Brâncuși. C'est alors que sa

sculpture se révélera ce qu'elle est en réalité: le summum d'une longue série d'accumulations anonymes, brusque éclosion d'une richesse amassée dans le silence des ténèbres, au cours des millénaires. Et, pour reprendre la comparaison d'Avramidis, il convient de rappeler que dans le cas de Cézanne également la couche de civilisation antérieure à la conquête romaine de son pays cache de surprenantes anticipations. Au musée d'Aix en Provence, par exemple, le visiteur tombant sur la statuette ligurienne locale du III^e siècle av. n. è. découvre qu'elle annonce – les devançant de plus de deux millénaires – certains traits de ce type d'humanité gauche et torturée auquel nous ont habitué les toiles de Cézanne. Par quel long acheminement, partant des couches d'une profondeur fabuleuse, les grands artistes se frayent-ils leur voie jusqu'à nous!

Avec Brâncuși, ces couches profondes n'appartiennent plus à la zone d'ombre. Dans son art, le retour vers le cœur des choses ne signifie pas la recherche du diabolique; il s'agit, tout au contraire, d'une condensation de lumière. Pour enfanter ces volumes concentrés, ramassés en eux-mêmes, l'artiste a dû débarrasser l'ombre de sa cosse, pour parvenir par un cheminement concentrique aux noyaux irréductibles: *Muse endormie*, *Prométhée*, *Nou-*

veau-né. Voici cette *Muse endormie* — fruit d'une inégalable pureté de forme, mûri dans l'orbe des astres. Voici encore un blanc fragment de peinture — une tête qui se penche, douée d'une suprême beauté, liliale blancheur du silence exquis.

Mais l'univers de Brâncuși est tout autre que l'univers anthropomorphique de l'art grec. La statistique de ses œuvres nous apprend que *l'animal l'emporte sur l'homme*. C'est un trait qui semble nous porter plutôt vers l'antique Asie, vers le monde satureni de la Mésopotamie. L'Assyrie, la Perse montrent, perpétrée dans les frises, perchée gigantesque sur les chapiteaux, la Bête, véritable terreur lançant son âpre défi à l'homme. Alors que la Grèce — dès l'instant où elle commence à se dessiner nettement — choisit *l'homme* pour thème à peu près unique, en tant qu'objet d'intérêt en soi, de noble apologie. La Grèce classique a l'appréhension de la Bête; en général, elle se refuse avec une sorte de peur de représenter le monstrueux, le démoniaque. Entre ses animaux, seul le cheval fut estimé digne de figurer au Parthénon; le cheval, qui assume superbement l'intelligence du zoologique, parce qu'il reflète la tension de l'humain. Brâncuși, par contre, n'hésite pas lorsqu'il s'agit de figurer les zones inférieures du biologique — le poisson, la tortue, le phoque. Mais tout en procédant de la sorte, étudiant les limites du classicisme grec et s'accordant maintes incursions dans le monde animal, il diffère néanmoins du tout au tout des autres sculpteurs contemporains, dans le genre de Miro, Max Ernst ou Lipschitz. La poétique de ces derniers, sous l'aiguillon du surréalisme, exalte l'irrationnel. Miro se plaît à donner à ses formes des protubérances tirées de la nuit obscure de certaines forces chthoniennes; elles portent en elles un je ne sais quoi de germination inquiétante. Et le *Capricorne* de Max Ernst, gardant l'entrée dans la grande salle affectée à la sculpture dans le Musée parisien d'art moderne, s'avère comme un bizarre mélange de règnes différents, bien qu'orga-

niquement reliés entre eux: une tête de femme avec quelque chose de la nature du poisson, une queue de sirène à long poil et le mufler d'un bœuf couronnant ce groupe d'une bestialité fantastique, lunaire. Et dans les collections du même musée, voici maintenant une sculpture de Brâncuși: *La Bête nocturne* arrondissant des formes dépourvues d'arêtes avec une touche de cordialité qui éloignerait toute idée de crainte. En effet, chez notre sculpteur, l'oiseau, le poisson n'appartiennent pas au *bestiaire*, ses animaux ne sont que geste quintessencié et *présence*; leur règne est plutôt celui de l'idée.

L'un des signes originaux de son classicisme est de ne point éviter les zones sous-humaines; les toucher même, surtout pour y découvrir dans leurs sombres abîmes *l'apollinien*, pour convertir en lumière les ténèbres. Brâncuși ne songe pas à éluder l'irrationnel en y fermant simplement les yeux. A l'instar d'Orphée, son regard vissé sans aucune défaillance sur la créature, il possède le don inné de charmer les bêtes, dans cet oubli total de soi qui le fait remonter aux sources de la vie, là où il n'y a pas encore de lois séparant la bête de l'esprit. Tel *Oiseau* à la tête tranchée, se dégageant d'une pierre aux tons de gris comme une flûte, réunit les courbes charnelles de l'être vivant à l'essor figé dans sa rigidité hiératique de la chanson jetée aux cieux. D'un élan débordant d'astucieuse innocence, Brâncuși dépasse les dichotomies du classicisme hellénique. On le sent savourant de ses petits yeux l'imprévu né de tels renversements. La langueur la plus insinuante lui prête docilement sa substance pour en tirer une expression définitive: le phoque, mué en sphinx dénué d'expression et dénué d'orgueil, devient *Miracle*.

Brâncuși s'est haussé à la gravité de l'Égypte sans ressentir le besoin du défi pharaonique qui brava le temps. Son art, vieux comme la tortue, respire pourtant la jeunesse des perpétuels commencements. Non pas la jeunesse du héros sublime,

typique aux têtes de Bourdelle, bien plus grec que lui sous ce rapport. La jeunesse que Brâncuși s'est plu à exalter est la jeunesse du monde, de cette *nature* qui ne saurait vieillir. C'est l'âge d'une collectivité ayant vécu des millénaires durant en étroite communion avec la nature — comme il fut donné de vivre à notre peuple. Voilà pourquoi chez Brâncuși même la forme la plus fermée, celle vouée par les courbes de sa silhouette à l'emprisonnement de la sphéricité, demeure cependant l'expression de l'art le plus libre de notre siècle; c'est là qu'il nous faut chercher l'explication du fait que chez lui le *sujet* n'est qu'une autre face de l'objet. Encore un pas et la *Muse endormie* se convertit en *Nouveau-né*, le rêve subjectif devient création *objective*. C'est ce qui explique pourquoi un simple geste ordinaire de ce modeste artisan car Brâncuși aimait à se parer de ce nom est du même coup le geste d'un demiurge. N'aspirant pas à la création spécialisée de l'art, hostile à cette division qui depuis la Renaissance assigne une autonomie douloureuse aux valeurs, Brâncuși aime créer dans l'absolu, en dehors de tout compartimentage. Son artisanat est en réalité une véritable cosmogonie.

L'ANONYMAT DU GÉNIE

Chez Brâncuși tout est œuvre d'art. Ses sculptures aussi bien que son atelier: les lourds bancs de troncs dégrossis, l'originale géométrie des chaises solides comme des socles, la surface ronde des tables de pierre évoquant l'austérité des autels antiques. L'ensemble appelle l'offrande des formes immaculées — marbres et bronzes à l'ovale incorruptible des têtes reposant en silence sur les dalles, pareilles aux astres qui rêvent dans la paume lisse du monde.

Et voici, dans l'atelier reconstitué au Musée de l'Art moderne, d'autres formes, dont le bois exprime le galbe: les boules à manches d'épuisette, amandes massives à la sphéricité pleine et dure, sombres

soleils découpés dans une matière vétuste. Plantée dans une poutre la cognée du maître. D'une photo, le patriarche coiffé d'une sorte de fez embrasse la pièce de son regard pénétrant et affable. « On dirait le petit-fils du Bon Dieu! » lance avec à-propos l'un de mes amis. Dans ce climat caractéristique qui renferme toute la biographie de Brâncuși, rien pourtant n'est *simple biographie*.

Châtiant chaque jour avec un scrupule infini les radieux méplats de ses bronzes, passant de longues années à méditer leur développement futur, ce vieillard leur conférait un caractère de calme *nécessité*. De son propre aveu, il mettait quinze ans au parachèvement d'un ouvrage. S'il a converti son atelier en une sorte d'*œuvre d'art*, ce ne fut pas dans le désir de consacrer l'arbitraire de la spontanéité.

Rien d'un provisorat. Cet atelier ne se voulait pas un simple relais sur la voie qui mène au musée; un point de départ à l'usage des pièces de sculpture en partance pour leurs glorieuses destinées. Nous sommes loin du sens que prenaient les ateliers de naguère — celui de Rubens, à Anvers, par exemple! Chez celui-ci tout était conçu comme une invitation à imaginer la sortie du chantier, selon une pompe bien réglée, des toiles immenses semblables à celles des navires poussés vers le large; une porte d'une hauteur démesurée, comme celle d'un hangar, spécialement construite à cet effet; un balcon dominant l'atelier, qui accueillait visiteurs et acquéreurs venus pour contempler la mécanique qui se préparait au départ. Tout au contraire, chez Brâncuși l'ensemble du cadre appelle le recueillement, cette atmosphère rustique a un accent de gravité au-dessus de l'ostentation spectaculaire. Certes, l'atelier servait la mise en valeur des ouvrages; l'artiste les déplaçait avec un soin incessant, tâchant de découvrir le jour qui leur était le plus propice. S'il y a, en cela, une mise en scène, alors celle-ci est au service d'un scénario d'une impersonnelle *objectivité*. Dans un groupe d'ar-

tistes proclamant la subjectivité de la création, Brâncuși jetait ce paradoxe : « L'œuvre d'art ? Un crime parfait ! » « *Sans tache ni trace* » — donc, sans marque et sans l'empreinte de l'auteur. Silence donc sur les déchirements intérieurs, silence grave, réprimant toute indiscretion égotiste ! Chez Brâncuși l'œuvre est *totale*, dévorant la biographie, — cependant non pas au sens d'une expression complète de l'Ego subjectif, mais avec la signification d'une vastité *objective*. Sa force sans angoisses aspirait à l'anonymat de la nature.

C'est pourquoi l'art contemporain esquisse avec Brâncuși le premier geste rédempteur, apte à trancher la crise individualiste. Songez à tant de nobles aspirations inefficaces ; songez à Van Gogh rêvant « les toiles qu'il faudrait faire afin que la peinture actuelle soit entièrement elle-même » pour accéder à la hauteur des statuaires grecs ou des musiciens allemands. Comme « elles doivent dépasser les forces de l'individu isolé, elles seront donc fort probablement créées par des *groupes d'hommes*, dont l'activité sera coordonnée en vue de l'accomplissement d'une idée commune », ajoutait encore Van Gogh, qui nourrissait des nostalgies phalanstériennes, impressionné par l'harmonie régnant entre les vieux maîtres du Japon, par la modestie et la solidarité de leur vie. On peut sans doute discuter le bien-fondé de telles solutions. Cependant, les affres de la conscience dont elles sont l'indice apparaissent indiscutables à mes yeux ; c'était bien là le besoin aigu — d'autant plus ressenti de nos jours — de vaincre la dispersion individualiste afin d'obtenir la cohérence des grands styles de jadis. « L'individualité, cette petite propriété privée, a dévoré l'originalité collective », convenait naguère Baudelaire. « Celui qui tua la peinture, c'est le peintre ». Avec Brâncuși, on apprend à restituer à l'Art ce que l'Artiste lui avait ravi de manière abusive.

« Près de lui, tout semblait simple, clair, facile » — rapportait l'une de ses disciples

de Paris, devenue depuis un sculpteur distingué : Irina Codreanu. Et elle ajoutait, toujours à propos de son maître : « il aimait le travail collectif ». Démenti exempt de pathétisme, il était au fond plus proche du sens originare, étymologique du terme. Je ne sais s'il eût jamais exalté les cathédrales médiévales avec la ferveur d'un Rodin, qui sut trouver des mots admirables pour magnifier les maîtres tailleurs de pierre d'antan, leur zèle robuste et leur esprit d'équipe. Mais dans son propre art, Rodin demeure l'un des sommets fascinants de l'individualisme. Son génie tourmenté *clôt une époque*, alors que Brâncuși *inaugure l'ère* dans laquelle nous sommes appelés à vivre.

Toutefois, on ne saurait réduire cette question à la simple coopération entre artistes, à l'organisation du chantier plastique. Ce sont les racines mêmes de l'œuvre d'art qu'on met en cause ; il s'agit de plonger jusqu'aux profondeurs d'où une nation tire son viatique. Se surpassant, pratiquant ce « détachement de soi » préconisé par Brâncuși, abolissant l'orgueil des limites strictement individuelles, le sculpteur s'enfonçait dans les abîmes qui abritent la genèse des grandes synthèses collectives. Chez Brâncuși — tout comme dans les contes où la Reine des abeilles et le Poisson à écailles d'or résument l'espèce qui répond sans faute à leur appel — le Poisson de pierre, virevoltant, recèle mystérieusement dans ses flancs le peuple des poissons — signifiante primordiale condensant la puissance de pensée d'une collectivité millénaire. Abolir la subjectivité signifie chez Brâncuși non pas opérer une réduction ; bien au contraire, il entend épanouir ainsi son être moral pour le faire accéder à l'ampleur prodigieuse de tout un folklore.

Certes, il répond à une soif aiguë de notre siècle qui avait orienté vers les sources antiques d'autres créateurs illustres — Paul Klee, par exemple, adroit à extraire des échos subtils au grand réservoir d'expérience africain ; Matisse, attiré par la sagesse plastique de l'Orient, depuis l'icône

russe à la miniature persane; Picasso et Déraïn, les enthousiastes de l'art nègre. Mais tout ce que chez ces créateurs n'était que geste médiat et apport en quelque sorte exotique, chez Brâncuși devenait existence immédiate. Il n'avait pas à quérir aux antipodes ses sources: elles bruissaient d'un murmure incessant dans le tréfonds de son âme. La crispation lui était étrangère, et il révolutionna l'art d'un geste heureux, professant la plus modeste cordialité. De là sa répugnance à bon escient envers toute tension véhémence, envers toute violence dans le genre Michel-Ange. Même dans ses sculptures en bois qui touchent à l'étrange *Socrate*, *Chimère*, *Sorcière* — Brâncuși reste sarcastique, jamais terrible.

Mais une telle cordialité prend des significations imprévues. Le paradoxe tient en ce que l'art le plus décanté du siècle, la formule la plus hautement pure — d'une pureté mallarméenne — se dessine à l'antipode de la « gratuité ». Comme nous allons le voir ci-après, l'inexorable sévérité de cette conception inaugure l'ère du fonctionnel; impliqué dans l'art de Brâncuși il y a un nouveau style de la vie contemporaine.

SAGESSE ET IMPAVIDITÉ DE LA TERRE

Le premier ouvrage d'importance capitale créé par Brâncuși était destiné à une sépulture du cimetière de Buzău. Après maintes années de quête, il avait découvert le son rigoureux et imprévisible qui est le signe des grandes certitudes; renonçant au frisson impressionniste qui faisait palpiter les surfaces, il rompait avec tout ce qui pouvait se convertir en dynamisme pittoresque et purement épidermique. L'école, l'académisme des professeurs avec leur satisfecit élogieux étaient dépassés, demeurant loin à l'arrière-plan; Brâncuși avançait maintenant dans sa propre voie, en dehors de toute complaisance, et une flamme sé-

vère avait purifié son œuvre des scories du hasard et de la routine. C'était cette année où l'éclair qui sillonna d'un trait immense le ciel de son pays illumina également la conscience de tant d'artistes, ses compatriotes. C'était en 1907.

Sans prétendre aucunement faire de la biographie à tout prix, on ne saurait cependant nier certaines coïncidences qui s'avèrent bien révélatrices. « Nous sommes, depuis ce moment, nous aussi greffés d'un sang nouveau, plus hardi et plus ardent » — écrivait Arghezi en 1912, songeant au grand bouleversement spirituel de 1907. La première affirmation audacieuse de Brâncuși ne pouvait demeurer étrangère à la violente convulsion vécue par l'univers paysan dont il était issu. Cette image de funèbre recueillement taillée par le sculpteur pour le cimetière de Buzău, ce tronc austère et anonyme, timide mais pourtant tenace, cette vieille prosternée, pure et inflexible — on ne saurait les concevoir comme simplement destinés à la sépulture d'un inconnu. Un Christ à onze mille visages venait d'être crucifié et l'ombre gigantesque de sa croix s'insinuait dans les coins les plus reculés du pays. La *Prière* de Brâncuși ne serait-elle pas le premier monument s'inspirant de ce vaste martyr?

Parti à la conquête du monde, Brâncuși était le dépositaire des longues souffrances, ainsi que des forces latentes de son pays. Il n'avait garde d'oublier les siens, ces gens de Hobița auxquels il interdisait de le traiter en « monsieur ». Empêché d'ériger à Peștișani la fontaine qu'il rêvait de consacrer à la mémoire de ses compatriotes tombés en héros durant la première guerre mondiale, il va leur dédier plus tard cette *Colonne* de la gloire dressée à Tirgu Jiu, qui devait couronner son œuvre. Trente ans après 1907, la grave émotion jadis condensée dans la silhouette ployée d'un bronze se transforme en jet vertical, lancé vers l'infini, la douleur dépouillée et silencieuse naguère se muant en ascension triomphale. Un célèbre critique d'art,

Werner Hoffmann, parle de cette œuvre comme du « maillon qui assure la jonction de la terre et de l'espace universel ». Mais il commet une erreur en la considérant « un signe de rédemption », car le dialogue du ciel et de la terre use chez Brâncuși de termes exempts d'humilité chrétienne; parce que la terre n'a aucune faute à racheter. L'artiste est un sage dans le sens primordial du mot, plus vieux que les métaphysiques.

Prenons l'ouvrage appelé la *Sagesse de la terre*, qu'il envoie à Bucarest en 1909; considérons cette pierre sculptée, gauche et définitive, comme seuls les chefs-d'œuvre savent l'être. Candide, son accent reste implacable cependant. Accroupie en toute humilité, retranchée en elle-même -- ne dirait-on pas une pierre polie par les ans? et pourtant, idole radieux, elle défie les épreuves du temps avec une sorte de joie secrète et lointaine.

Cet accent de sévérité primordiale et éternelle explique bien des rapprochements singuliers inspirés par l'art de Brâncuși. Autre détail significatif: la *Demoiselle sophistiquée*, cet ouvrage si fondamentalement raisonné qu'en dépit de son titre il se prête à une comparaison avec l'aïeule préhistorique de toutes les synthèses sculpturales, ces images dites les Vénus de l'Aurignacien. Un livre célèbre, le *Dialogue avec le visible* de René Huyghe, rapproche dans un montage significatif la *Demoiselle sophistiquée* de la *Vénus de Lespugue*, qui compte environ vingt millénaires.

Mais ce même illustre esthéticien, dans son dernier volume intitulé *Les puissances de l'image*, considère Brâncuși le « grand précurseur » du dynamisme contemporain, de ces courbes de flexion et de tension qui constituent de nos jours l'orgueil de l'architecture et de la technique. « Chez lui -- écrit René Huyghe -- la sculpture ne se borne pas, comme dans le cas de Carpeaux ou de Rodin, à lancer le défi à ses données statiques par l'évocation du mouvement; elle exprime son principe générateur même. La *Magicienne*, par exemple,

offre les courbes mêmes que l'aérodynamique a imposées aux mobiles les plus rapides: véhicules, avions et fusées ». Il légait à l'imagination technique des formes qui seulement plus tard devaient s'avérer possibles: par exemple « ce double vertical prêt à s'élancer », représenté par l'*Oiseau* de Brâncuși. Les nouvelles structures architectoniques, émancipées du système des volumes statiques, la miraculeuse inventivité des courbes dynamiques, des formes dites « aplexiques », la souplesse du béton, ses victoires exultantes chez Nervi, Gillet ou Niemeyer -- toute cette révolution, Brâncuși l'a entraînée dans son sillage, la préfigurant dans la logique audacieuse et pure de ses formes. Y a-t-il quelque chose de plus émouvant que d'entendre un spécialiste de l'autorité d'un René Huyghe énonçant ainsi la dette de notre époque envers Brâncuși? Et l'illustre esthéticien, professeur jouissant d'un grand public au Collège de France, aborda cette question aux Etats-Unis également, à l'occasion d'un cycle de conférences qu'il y donna récemment. Lui étant présenté, j'ai été à même de l'entendre développer avec une élégante conviction cette idée qui revenait naturellement dans sa charmante causerie.

Partant des tréfonds d'un passé tellement reculé qu'il devient difficile à imaginer et s'implantant au cœur même de l'avenir -- voilà les valences de la synthèse accomplie par Brâncuși; ce Roumain issu de la haute Olténie (Gorj), ayant pour point de départ un pays arriéré sous le rapport industriel, demeuré « éminemment agricole » est cependant le symbole d'une grande vocation non seulement dans l'ordre artistique, mais dans celui de la civilisation en général. Les statistiques citées par le camarade Nicolae Ceaușescu au Congrès des paysans coopérateurs montrent l'insignifiance de la dotation technique à peu près inexistante des petites propriétés paysannes: « La valeur de l'inventaire agricole -- rapportée à l'hectare de terre arable -- était quinze fois plus petite qu'en

Allemagne et quarante-deux fois plus petite qu'en Suisse ». Mais pourtant voici cette même terre donnant l'essor à l'impulsion figurative qui devait assurer son développement par bonds prodigieux et fournir l'exemple d'une nouvelle alliance entre l'art et la technique. Cette terre sait oser ; une nouvelle *civilisation de l'objet* est contenue dans l'art de Brâncuși.

Imaginons ses pas de débutant dans ce Paris des premières années de notre siècle. L'époque était dénuée de style ; c'était l'âge de la laideur industrielle, où le métal n'avait su enfanter que des performances techniques, des ferrailles enchevêtrées dans le genre de la tour Eiffel — architecture d'expositions, avec un je ne sais quoi de vieillot et de provisoire, exprimant un optimisme sans substance. Le renouvellement de l'art décoratif — d'après la formule Sécession ou toute autre, équivalente — était d'un goût affecté, aussi impur que l'éclectisme prétentieux de la fin du siècle précédent. L'époque manquait de goût parce que le courage de l'ingénuité lui faisait également défaut. « Nous sommes pourris d'art confondu avec le respect du décor » devait constater Le Corbusier en 1920, résumant une situation qui s'était avérée d'autant plus oppressante vers 1900. Il fallait bien régénérer de fond en comble l'aspect quotidien de la vie contemporaine, il fallait abolir la routine du bric-à-brac décoratif. Une amitié toute neuve entre l'homme et l'objet devait naître.

Et c'est ce que Brâncuși accomplit avec une force inégalable : le décor « de musée » qui attirait les suffrages de la sculpture avant lui semble tout à coup abâtardi et cadavérique dans le voisinage de ces œuvres qui savent créer une tout autre ambiance, animée de cordialité et de fraîcheur, ces sculptures qui n'aspirent point au *respect*, que Brâncuși offrait aux hommes pour « jouer avec » sans être annihilés par la présence de l'*œuvre d'art*. On peut imaginer sans risquer le nonsens des enfants chevauchant le *Miracle* de Brâncuși, appelé aussi le *Phoque*. Car les sculptures de Brâncuși, si transcendant que soit leur rayonnement, ont la franchise de se reconnaître comme *objets*. Il y a en elles une évidence, révélée maintenant pour la première fois, une vérité inéluctable, robuste et transparente comme l'œuf de Colomb. C'est pourquoi, si gratuites soient-elles, elles semblent bien appareillées aux exigences du décor quotidien.

Aux premières décennies du siècle, alors qu'une ère nouvelle s'ouvrait, les objets d'usage quotidien devaient renoncer au jargon déguisé auquel ils s'étaient pliés ; il était temps de rapprendre la franche utilité et l'honnêteté fonctionnelle. « L'esthétique de l'objet industriel », « l'esthétique de la machine » devenaient les thèmes d'un manifeste de combat sous la plume d'un Le Corbusier ou d'un Fernand Léger. L'évolution de la silhouette des autos constituait pour celui-ci un exemple troublant : « plus l'auto se rapprochait de ses buts utiles, plus elle devenait belle ». Et Le Corbusier jetait de son côté un pont insolite entre le *Parthénon* et le *téléphone*. Chez Brâncuși, l'esthétique de l'objet ne découle point de l'amour du manifeste ou du zèle d'un machinisme naïf. Brâncuși du reste n'aimait pas, on le sait, le confort de la technique. Mais il se heurtait à la technique — et il voulait rivaliser avec elle — là où elle atteignait son point de tension essentielle, où s'affirmait son besoin d'objectivité impitoyable ; il aimait en souligner la *précision* contemporaine, qu'il convoitait pour ses œuvres. En cela, en cet amour pour le *fini*, pour le scrupule du soigné sans tache, il aurait pu s'identifier avec les esthéticiens de la machine : « La peinture on la juge au décimètre, mais la mécanique au dixième de millimètre », écrivait Fernand Léger. Rien pourtant chez Brâncuși qui puisse donner l'impression d'auxiliaire et de *dérivatif*, rien de cette froideur technique dégagée par les efforts de quelques-uns de ses contemporains, comme les constructivistes du groupement hollandais *De Stijl* — Théo van Doesburg, par exemple, transposant, d'une manière

provocante dans un mobilier sans sel la géométrie orgueilleuse de l'esthétique d'un Mondrian. Chez Brâncuși rien n'est utile dans le sens du prototype industriel; mais sa sculpture est chargée d'une telle densité essentielle, d'une telle fascinante limpidité que ces pièces *uniques* sont dignes de devenir des *prototypes* dans le sens philosophique du terme: c'est-à-dire des modèles idéaux, vers lesquels on pourrait s'imaginer qu'aspirent, d'une manière imparfaite et continuelle, tous les objets. Par Brâncuși, l'esthétique de l'objet s'élève au rang de *mythologie*.

C'est pourquoi son art assure à l'objet une chaleur ineffablement concrète: par un transfert organique il reporte sur l'objet les vertus que le culte de la plastique humaine s'était assumées au long des millénaires. Il s'identifie à la *nature*, malgré ses formes d'une rigoureuse mathématique, malgré ses convergences avec les aspirations aiguës de la technique. En quelque sorte solidaire aux efforts du cubisme s'évertuant à rationaliser la forme vivante, il évite cependant de la mécaniser, ainsi que le font les sculptures dans le genre du *Cheval-Machine* de Duchamp-Villon.

Technique et beauté se rencontrent chez Brâncuși plutôt dans le sens originaire créateur de la Grèce antique, qui usait d'un seul terme pour l'artisanat aussi bien que pour l'art: *tehné*; la culture ne signifiait point pour lui simple accumulation encyclopédique, le sens qu'il lui accordait était de robuste efficacité intellectuelle. Et à l'instar de de Vinci, jadis, il empiète sous ce rapport les limites des domaines valables au point de vue didactique mû non pas par une curiosité illimitée, mais par sagesse ingénue. « Il y a dans chaque chose une mesure, sa vérité dernière », disait le sculpteur. Mais il n'y a pas trace dans cet aveu de la prudence circonspecte inspirée par l'ancienne médiocrité d'un Horace (*Est modus in rebus...*); tout au contraire, il faut justement y voir l'aspiration de dépasser tout conformisme, en se dirigeant vers le centre absolu des choses. « Le

sens de la mesure » s'identifiait chez lui avec le sens des proportions primordiales de l'univers. « L'équité absolue » avec laquelle il identifiait la beauté comportait la plus pure essence de l'intrépidité. Ce rejeton des paysans roumains sut accomplir une synthèse magnifique.

Il possédait la persévérance, une noble pérennité ainsi qu'une large fenêtre ouverte vers l'avenir. Et ce sont là justement les dimensions fondamentales qui font de Brâncuși le symbole de notre terre.

L'ART DE L'affirmation

Il y a une géométrie qui n'abolit pas la vie, loin de là, elle s'en charge. C'est la géométrie illustrée par l'art décoratif roumain, cette géométrie douée de clarté sans rien de pédantesque. Dans une ambiance où le goût de l'ornement descriptif emprunté au domaine des formes naturelles domine d'une manière péremptoire, seul le folklore du paysan roumain s'affirme nettement géométrique. Mais la régularité de ses lignes laisse transparaître un penchant, un *clinamen*, dirait Lucrèce, inflexion heureuse apte à rendre vital le déterminisme de la raison; c'est un correctif ineffable, un frisson de sensibilité qui intervient discrètement à point quand la géométrie menace tout simplement de tourner au cliché. De la sorte, la noble sobriété ne saurait devenir aride et la simplification la plus austère évite pourtant la monotonie. Les échantillons caractéristiques du folklore roumain attestent une géométrie *organique*, qui se retrouve dans les objets que Brâncuși a créés.

Quelle meilleure preuve à cet effet que la *Colonne sans fin*, ce fruit suprême de l'œuvre réalisée par Brâncuși? Passant de la sculpture à l'architecture, l'artiste n'a pas eu à s'imposer des renoncements ou une option: l'ouvrage de Tirgu Jiu était, au contraire, le couronnement des grands motifs dont sa sculpture s'était pénétrée. Cette verticale, métallique, sévère et nue

qui semble n'avoir rien à conter, depouillée des volutes de l'inépuisable bas-relief ornant les colonnes romaines, s'avère cependant d'un contenu riche à l'extrême. Autour de ce tronc géométrique, Brâncuși enroula en quelque sorte la guirlande de ses thèmes figuratifs. Ils sont là, secrètement encastrés dans la géométrie de cette architecture. C'est le zigzag dentelé, catégorique et triomphal du *Coq*, le col étagé, la coiffure en cascade de *M^{lle} Pogany* - le marbre de 1931. Renversez la tête en arrière et reculez à une distance convenable : les losanges semblent se superposer sans se toucher, toute la colonne s'est convertie en une infinité d'*Oiseaux merveilleux*. Gonflant harmonieusement leurs poitrines, ils forment une véritable nuée verticale, échelle fabuleuse renversée elle aussi en arrière dans l'effort de lancer vers les cieux les rondes de ses volutes. Ou bien, rapprochez-vous pour embrasser d'un coup d'œil seulement une portion du tronc métallique et la puissante silhouette du *Roi des Rois* ou de l'*Esprit de Buda* se dressera devant vous prégnante. Comme dans les fameux raisonnements de Zénon l'Eléate qui rendait impraticable le chemin parcouru par une flèche parce que divisé à l'infini par la pensée, cette colonne plantée dans le sol roumain comporte une étourdissante abondance de significations, faite d'innombrables hypostases et rappels de l'œuvre de Brâncuși. Et ce n'est pas seulement l'œil averti de la raison qui peut les surprendre ; un appareil photographique manié avec intelligence pourrait les fixer de façon tout à fait révélatrice. Voyez certaines images remarquables de la Colonne, prises par ce photographe pénétrant et sobre qu'est Dan Grigorescu ; ses images ont le grand mérite d'illustrer, sous des angles multiples, le caractère de *synthèse* sans précédent, qui est le propre de cette superbe Colonne. Elle réalise le répertoire suggéré des motifs chers à Brâncuși ; la concision de la géométrie s'avère en l'occurrence la clef miraculeuse de surprenantes métamorphoses et significations.

Le caractère organique de cette géométrie, sa tension cachée distinguent infailliblement Brâncuși de la majorité de ses successeurs directs ou indirects. Prenons les systèmes de corps absolument lisses caractéristiques à l'œuvre de l'Italien Cascella : ces sphères prises dans la guillotine des formes carrées, ces blocs de pierre retenus par des griffes. Inéluctable, au point de départ de toutes ces stylisations géométriques c'est toujours Brâncuși qu'on retrouve. Mais ces pierres sont découpées en mottes bénignes et fades comme les rondelles d'un fromage, le tout se réduit à une simple mécanique d'aspect lisse et laiteux ; il semble s'agir plutôt d'un montage, non dépourvu d'ingéniosité mais complètement dénué d'authentique tension. Quant à la pureté de Brâncuși, n'oublions pas qu'elle sort toute cristallisée d'un magma animé du sens aigu de la vie : déjà les portraits d'enfants de ses débuts laissent percer l'impression qu'il s'agit d'une matière amorphe et cependant aux aguets, tendue vers quelque chose d'autre, vers la forme attendant de naître. La confusion rêve de la clarté de l'ordre, la vie obscure désire passionnément l'éclat de la lumière : de là le timbre grave des géométries auxquelles Brâncuși devait aboutir.

Et, chose intéressante, tous les artistes qui se proposeront désormais de *démystifier* sa géométrie se placeront du coup sur la ligne d'une gratuité dont la fantaisie est beaucoup plus fragile que la pureté de Brâncuși. Voyons par exemple cet autre sculpteur italien, Arnaldo Pomodoro, dont le nom s'est fait connaître ces dernières années. Il édifie d'amples sphères métalliques aux surfaces polies, des volumes plus plantureux que ceux de Brâncuși, mais dont la perfection géométrique doit être rapportée au modèle du sculpteur roumain. De larges portions de ses surfaces sont cependant rongées avec une haute science, afin de rendre visibles à l'intérieur les cercles hérissés de dents rectangulaires, comme celles d'un engrenage, ou à pointes cunéiformes, suivant la disposition d'un

rayon de miel. L'œuf parfait de Brâncuși se trouve donc brisé, le ver rongeur de la destruction gît dans la pureté de la sphère. Pomodoro veut capter en elle l'informe. C'est une réplique implicite donnée à Brâncuși: la sphère n'est pas l'élément ultime, symbole parfait de l'unité; elle n'est qu'une écorce et son intérieur s'avère industriel et multiple. Mais la démonstration de Pomodoro, malgré sa cohérence, malgré son élégance, demeure pourtant plutôt une fantaisie d'architecte, dénuée de cette force étrange. Plongeant les yeux dans les zones où ces surfaces baillent largement, une autre sphère polie se dessine, imbriquée dans la première; entr'ouverte à son tour, elle laisse également voir la panse d'une mécanique lamellée. Toujours grattant la pureté de la géométrie, le sculpteur finit donc par arriver à une sorte d'industrie fictive semblable à cette fameuse invention chinoise de billes de plus en plus petites introduites à l'infini l'une dans l'autre. Ce relativisme de la géométrie est de beaucoup plus gratuit que la pureté « absolue » de Brâncuși. Sa géométrie à lui est une extraordinaire concentration de vie. En opposition avec les tendances du baroque qui se propose pour but la sculpture du *vide*, le convertissant en héros principal aux dépens du plein l'art de Brâncuși représente un effort de sens contraire. Son sentiment cosmique ne s'affirme point par la tendance à la diffusion spatiale, bien au contraire, sa sculpture est un art de concentrations nodulaires, structuré d'après le principe de la convexité. Il recherche le noyau irréductible de la forme et de la pensée.

Dans un tableau de Jérôme Bosch qui se trouve à Venise, le *Paradis* s'offre aux yeux comme une sorte de tunnel verdâtre, *vide* étrange aspirant les regards. Le paradis dans la sculpture de Brâncuși n'est pas celui d'une perfection de sens négatif, mais bien le paradis d'une affirmation *positive*. C'est là qu'il faut chercher les racines de l'opposition radicale, typologique de notre sculpteur et de Picasso, ce génie

du sarcasme et de la négation féroce qui représentait pour Brâncuși une expression du Malin. « Le contre vient avant le pour »

disait Picasso. Brâncuși par contre pensait que « la forme et les proportions équilibrées sont le grand Oui » un grand « Oui ! » lancé au monde et à la vie. L'art de Brâncuși est un art essentiellement affirmatif.

ANATOMIE ET NATURE

J'ai eu une fois l'occasion d'entendre les battements du cœur humain enregistrés sur un disque médical: le cœur d'un homme normal par rapport à ceux de plusieurs cardiaques. Aucune symphonie de Beethoven ne saurait dépasser jamais par son tumulte le pathétisme de ce bruit vital, la cadence implacable de ces valvules au mouvement incessant. Son effrayant et irrésistible comme si des dizaines de locomotives tonitruantes se seraient engouffrées sous la voûte d'un tunnel. Dans une succession de mouvements musculaires de contraction et de dilatation, l'amplification révélait la présence d'une force géante. On y entendait la Vie fuir inconsciente, c'était douloureusement émouvant, véritable déchirement que d'entendre son rythme échappé au normal s'accélérer dans un étrange essoufflement. La même émotion aiguë me pénétrait à la lecture de ces pages exceptionnelles écrites par H. Papadat-Bengescu et intitulées *L'homme au cœur visible* où il s'agit d'un homme dont, chose incroyable, l'on peut suivre effectivement le travail du cœur: dans la poitrine d'un corps lacéré en lambeaux mais tenace, un cœur plein de vie peine en poursuivant sa tâche. C'est avec la même stupéfaction qu'on se demande comment est-ce qu'une pareille force indomptable peut-elle se cacher au plus profond d'une pauvre petite boule de chair? Mais en écoutant le disque on était exempt de ce sentiment de douloureuse indiscretion qui s'attache à un secret révélé impu-

diquement; parce que, ici, le cœur battait avec une ampleur unique, comme celui de l'univers tout entier.

C'est ce qu'accomplit un grand sculpteur: il écoute la matière inerte, il écoute dans la pierre battre le cœur du monde. Et c'est pourquoi l'exposition de Moore me rappela ce bruit irrépressible et grandiose qu'un disque m'avait rendu familier. Le sculpteur anglais -- lui, qui ne respecte guère la classique anatomie humaine -- s'est explicitement proposé pour une fois de suggérer « les battements et le fonctionnement d'un cœur humain » dans le tronc d'un orme. Combien d'anatomies traditionnelles auxquelles, par contre, c'est justement le cœur qui fait défaut! Le cœur, c'est-à-dire cette pulsation irréductible de la vie! Combien de ces corps inutiles, étrangers aux rythmes de l'univers -- pareils à des fruits creux pitoyablement séparés du grand tronc universel!

Jadis, dans l'enfance de la statuaire grecque, l'anatomie était investie d'un accent de subtile découverte, elle avait le charme d'une aube qui ne se répètera jamais. Chaque pas était alors une conquête, si le pied d'une statue avançait en brisant la hiératique de la frontalité absolue c'était parce que l'homme se dirigeait interrogateur vers la vie. L'âme du héros s'ouvrait au monde du moment que son torse se définissait au point de vue anatomique, du moment que ses muscles se retrouvaient plus souples dans le bloc de pierre. L'anatomie s'identifiait alors avec le frisson de la découverte confiante du monde, elle s'identifiait avec la poésie même. Et du reste, elle s'apprenait en même temps que le sourire qui éclairait le visage des statues. « Ils ont inventé la poétique du bonheur » -- disait à juste titre l'esthéticien A. W. Schlegel à propos des Grecs. Pendant la Renaissance, l'anatomie avait le pouvoir de figurer le Cosmos, de le concentrer à l'instar d'une lentille dans la courbe harmonieuse d'un corps parfait. Le nu était chargé d'une signification primordiale, de connaissance --

dans la Vénus de Botticelli, jeunesse immortelle émergeant des ondes, la Renaissance découvrait comme dans un premier enfantement la beauté infinie du monde. C'est l'anatomie qui offrait la suprême métaphore à cette poétique faite de la joie de parcourir des horizons insoupçonnés.

Mais par la suite ce culte de l'anatomie allait devenir une simple coquille vidée, une forme close et opaque dérobée aux résonances cosmiques. Parce qu'une fois disparu l'idéal qui discernait leur accent vital et cette ferveur unique aux anatomies de jadis, il n'en restait qu'une pauvre survivance. La tristesse de Michel-Ange vient du sentiment de cette crise, qu'il est le premier à ressentir. « La chair est triste, hélas! » semblent nous confier -- quatre siècles avant Mallarmé -- les grandes anatomies modelées par la maturité de Michel-Ange. Elle était lasse cette belle et jeune chair de la statuaire grecque et des premiers âges de la Renaissance. Son *David* était encore, comme sentiment du nu, semblable à la Grèce, mais sa *Nuit* annonce la fin d'une époque, la clôture d'un grand arc historique. Et voilà ses dernières *Pietà*, infiniment graves: celle de l'Académie de Florence, par exemple, avec une touche de rudesse paysanne dans les figures. Combien loin sont-elles de la célèbre *Pietà* de sa jeunesse conservée à Saint-Pierre, celle qui voyagea récemment à travers l'Amérique! La perfection classique s'est effacée, effacée aussi toute trace de nostalgie olympienne; c'est plutôt sous le signe désolant de Saturne que nous nous trouvons. Meurtries, mortes les belles chairs de la Grèce; on a le sentiment accablant de vérité que ce torse pend comme une masse inerte parce que la vie l'a entièrement quitté, écoulée goutte à goutte.

L'anatomie ne pouvait plus demeurer une heureuse mythologie, car le Baroque inaugurerait la frénésie des supplices et ses étalages bestialement plantureux, avec Jordans et Rubens même. L'idée se sépara alors de la beauté du corps humain qui la revêtait jadis -- preuve en sont les



29 929

grands « introspectifs de la peinture » : Le Greco, La Tour, Rembrandt, Vermeer, ces artistes radieux, fulgurants ou géométriques mais jamais imbus de l'orgueil de l'anatomie. Le mythe organique qu'était la belle chair s'évanouit sur la table de dissection d'un Rembrandt, dans sa prodigieuse *Leçon d'anatomie* du Rijksmuseum ; comme dans ce tableau d'une mélancolique et rêveuse cruauté, à l'instar d'une cervelle dépouillée de ses membranes protectrices, la substance de l'idée perd son enveloppe de perfection anatomique. Le culte plastique de l'anatomie pouvait encore engendrer de belles œuvres, mais il avait perdu la faculté de stimuler les découvertes capitales.

Demeurant fidèle à un anachronisme esthétique, la sculpture européenne ne connaît plus depuis Michel-Ange jusque vers les années 1900 aucun génie essentiel, à l'égal de ceux qui illustrent la peinture. Brâncuși l'a nettement compris. Son dédain des « bifecks » était plus qu'une simple attitude polémique spectaculaire. Il avait eu l'intuition de l'un des grands impératifs du développement, la nécessité d'élargir l'objet de la sculpture au-delà des limites du corps humain, le besoin d'assurer à cet art la force d'une large communion avec l'univers, au-delà de l'anatomie aux formes précisées de manière restrictive.

Bien entendu ce serait une simplification arbitraire que de minimiser la valeur des belles œuvres qui ont jalonné, quand même, l'aire de l'anatomisme sculptural durant les deux ou trois derniers siècles. Mais à l'époque moderne l'accent fulgurant de la découverte et la ferveur profonde propre à toute création véritable ne sont plus inféodés au culte de l'anatomie. Même Rodin, chez qui du reste, la force native du génie dépassait la conscience esthétique, se révèle grand surtout lorsqu'il foule aux pieds les complaisances de l'anatomie : non dans ses nus d'aspect glissant, du genre de l'*Eternelle idole*, mais dans une pièce comme l'*Homme qui marche*, cette figure inoubliable dont les

chairs, boules noueuses d'énergie, cessent d'appartenir à la simple *anatomie* pour devenir un véritable morceau de *nature*, ou encore dans son *Balzac* qui se dresse, silhouette de menhir sans muscles telle une borne à la frontière de notre siècle, qu'il explore peut-être, scrutateur nocturne, comme il explore les fantasmes suscitées par son moi. Renoir de même, dans ses bronzes généreux, fait du nu l'emblème de la plénitude et l'image de la terre animée d'un grave souffle mythologique.

Là est le fonds du problème : capter l'infini de l'univers dans les formes mêmes fatalement finies de la statuaire ; fiancer l'homme et les éléments au moyen de la sculpture et introduire celle-ci dans la chaîne des communions cosmiques. Nietzsche trouvait que « le principe d'individuation » était essentiel pour l'esprit apollinien spécifique à la culture grecque. Cependant ce principe ne convient guère à la grande sculpture ; à l'apogée de sa magnifique tension créatrice, la Grèce le dépasse d'une manière transcendante et Phidias, réconciliant les antinomies, introduit dans l'apollinien l'ampleur dionysiaque. Sous la sérénité des courbes qui se déroulent sur les frontons du Parthénon frissonne d'une richesse irrépressible la vie de la terre et du firmament. Le marbre avec la figure robuste de Séléné pourrait fort bien être le fruit d'un astre et l'on perçoit le hénissement triomphal des coursiers immortels de l'Aurore et de la Nuit, dont les têtes émergent aux angles du cadre triangulaire. La géométrie de ce fronton est toute vibrante des innombrables échos du monde, les draperies des figures à demi couchées ont la fluidité des eaux vives ; une poussée de jeunesse, de superbe dynamisme, anime l'homme qui personnifie un fleuve, son modelage est tout en mouvements insaisissables avec des transitions vraiment fluviales. Dans l'ingrate immuabilité d'une géométrie triangulaire de fronton, Phidias infusa un devenir savamment héraclitien. Chaque détail répond in-

faiblement à un autre, les marbres mutilés sont reliés à l'intérieur grâce au secret de quelques courbes vitales, d'une beauté souveraine appelée à défier toute pensée isolatrice, toute « individuation » précaire. L'homme de Phidias est solidaire avec l'univers.

Comment donner, après plus de deux millénaires, une nouvelle expression à l'accord fondamental de l'homme et du monde! C'est la question implicite dans l'art de Brâncuși, celle qui définit son classicisme essentiel. Ce classicisme aspire pour soi à la vastité spatiale. Dans le catalogue de l'exposition de New York, en 1933, une colonne sans fin était désignée en ces termes: « Projet de colonne qui, agrandie, devrait soutenir la voûte céleste ». Il s'agit — dirait-on — d'une précieuse indication de lecture qui oblige du coup d'imaginer l'œuvre dans l'espace. De même, *L'Oiseau dans l'espace* — titre suggestif entre tous — était accompagné des explications suivantes: « Projet d'oiseau qui, agrandi, remplirait le firmament ». Pratiquement, jamais une sculpture ne pourra remplir le ciel. Et d'ailleurs Brâncuși — classique en cela également — était sensible aux proportions plutôt qu'à la dimension en soi, à la quantité proprement dite. Mais ses œuvres sont les métaphores du cosmos — c'est ce qu'affirment ces sous-titres.

Lorsqu'il s'agit d'être ostensiblement anatomiste, Brâncuși exécute un *Ecorché*, ouvrage du reste exemplaire comme pièce didactique, exercice dans lequel l'artiste s'interdit toute joie de la découverte. Dans la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange il y a un Saint Bartholomée, écorché vivant aux dires de la Légende dorée, qui offre au Christ une sorte de sac lamentable: sa propre peau martyrisée. Cet écorché est figuré sous les traits de Michel-Ange en personne; il s'agit de l'un de ses auto-portraits les plus vraisemblables. Ici donc l'observation impitoyable s'identifie avec la douleur subjective, avec la confession pathétique. Chez Brâncuși, la cruauté de l'observation demeure objective, absolu-

ment impersonnelle; elle s'impose à ne rien révéler sur l'âme de l'artiste; ou plutôt, elle affirme sa volonté de se détacher, au moyen de l'étude appliquée et dénuée d'illusions, des prestiges de l'anatomie. Bien qu'il s'agisse en toute évidence d'un ouvrage sur commande, exécuté dans un but didactique, *L'Ecorché* de Brâncuși exprime un point limite — et justement à cause de cela important — de son attitude envers l'anatomie.

Parmi les raisons de cette attitude il convient certainement de compter cette touche de sévère bienséance rustique, hostile au nu. Ce qui ne veut point dire, toutefois, l'absence totale chez Brâncuși de quelques morceaux d'une belle sensualité — par exemple, ce marbre du musée de Craiova intitulé la *Cuisse*. On retrouve dans cette pierre le chant des sources de lumière, une offrande nuptiale sensuelle mais sans lascivité, une joie profonde et timide qui rayonne de la masse de marbre avec une indicible délicatesse. De même, le *Torse d'adolescent* avec sa géométrie sensuelle faite d'un assemblage de troncs cylindriques. Néanmoins, avant d'être une pièce d'anatomie, la *Cuisse* est tout d'abord un marbre: dans cette sorte d'ouvrage le maître donne la préséance à la poésie du marbre et du bois. Cessant d'être simplement la matière qu'il importe de traverser pour atteindre l'idée, le marbre, le bois sont devenus pour Brâncuși le *sujet profond de l'art même*. A l'encontre de Michel-Ange, pour lui l'idée n'est pas intellectuelle et prisonnière de la pierre; elle n'a pas à se démener convulsivement pour échapper au bloc inerte comme dans les célèbres *Esclaves* de Florence. Dans l'œuvre de Brâncuși l'idée et la matière sont *consubstantielles*, il y a comme un rêve qui ferait frissonner l'âme secrète de la pierre ou du bois. Le sculpteur sent dans la pierre, dans son bloc muet, les rythmes universels, la main qui caresse la matière saisit la pensée qu'elle y recèle, les balancements ondoyants du monde, ainsi que ses essors orgueilleux.

De la sorte c'est à Brâncuși — *classique* par le nombre réduit et bien défini de ses thèmes, aussi bien que par la pratique restrictive, concise de son art — qu'il fut donné, malgré tout, d'élargir infiniment le champ de la sculpture; il lui fut donné de répandre sur le monde tout entier la fer-

veur dont longtemps le corps humain avait été l'unique bénéficiaire. De la sorte, c'est lui, le géomètre, qui ouvre la voie aux recherches de sens inverse, à celles qui tendent à convertir l'anatomie en paysage, en nature. Et c'est la route imprévue qui mène de Brâncuși à Henry Moore.

LUCHIAN ET LES ORIGINES DE L'ESPRIT MODERNE DANS LA PEINTURE ROUMAINE *

Theodor Enescu

Même de son vivant on considérait Luchian comme le représentant de l'esprit moderne, comme le peintre à partir duquel une nouvelle époque commençait dans la peinture roumaine. Cette idée qui effleura les esprits dès l'apparition de l'artiste dans les expositions de la fin du siècle dernier, devint une conviction pour la nouvelle génération des peintres autour de 1908 et, trente ans après, lors d'une grande exposition commémorative, des historiens d'art la confirmaient en soulignant les directions essentielles de l'évolution de la peinture moderne qu'on pouvait discerner dans le style si personnel de Luchian. Aujourd'hui, un demi-siècle après sa mort, temps pendant lequel la peinture roumaine a connu un riche épanouissement, l'importance historique de l'apparition de Luchian s'impose toujours à notre considération. Connaître la complexe signification de cette importance est indispensable non seulement au fondement d'un jugement critique complet sur son œuvre, mais encore à l'explication d'un moment important dans l'histoire de l'art roumain, celui notamment de son entrée définitive dans le grand courant d'européanisation de l'art qui venait de s'accuser depuis l'impressionnisme. Solitaire et isolé dans ses aspirations, s'acheminant par des voies toujours encombrées vers son but singulier, dans une ambiance artistique indifférente, longtemps étrangère à ses préoccupations, Luchian a été en même temps gouverné par une incessante et trop inquiète curiosité et dominé par un indomptable tempérament. Il fut donc normal que son œuvre soit privée de cohésion, de densité. Elle ne doit pas moins être considérée dans sa totalité, parce qu'ainsi seulement on en peut comprendre la valeur singulière qui fut précisément d'avoir incorporé et d'avoir offert à la peinture roumaine, à un moment décisif de son histoire, quelques conquêtes essentielles du goût artis-

tique moderne. En assimilant ces conquêtes, Luchian les a traduites en un langage personnel, lequel justement par la force de sa personnalité créatrice, atteint à une expression nationale.

Quels sont donc les éléments fondamentaux de l'esprit moderne qu'on peut découvrir dans la conception et la vision artistique de Luchian, ces éléments qui, transfigurés dans un style tout authentique, confèrent à son œuvre, hors de sa valeur intrinsèque, picturale, une dimension historique, celle qui est propre aux novateurs, aux créateurs de ce qu'on peut appeler valeurs culturelles dans le domaine des arts, valeurs de goût, fécondes pour l'évolution de l'art? Nous allons essayer de déchiffrer le sens moderne de l'œuvre de Luchian en appelant à deux sources: les réflexions sur l'art, directes ou relatées, du peintre lui-même et ceux des éléments de ses œuvres qu'on peut séparer comme éléments de goût, et qui forment, d'après l'heureuse interprétation crocienne de Lionello Venturi, une des parties composantes, sous-entendues, de la création artistique (qui n'est pas une unité abstraite, mais un organisme vivant), parties sur lesquelles doit porter toujours le travail du critique, en tant qu'historien¹. Les pensées de l'artiste ajoutées aux éléments de goût inclus dans ses œuvres

* En 1968 on célèbre le centenaire de la naissance du peintre (né le 1 février 1868).

constituent ce qu'on pourrait appeler son esthétique particulière, sa poétique, dont la connaissance peut offrir d'utiles repères à l'intelligence de sa création et de son rôle historique. Dans l'interprétation de tels éléments de goût nous allons recourir quelquefois aux observations de la critique contemporaine de l'artiste, précieuse, comme toute critique contemporaine, par la fraîcheur de ses réactions, par sa valeur de confrontation avec le goût public d'une époque, de ce milieu culturel dans lequel l'œuvre de l'artiste dut se développer. Quant aux réflexions de l'artiste, il faut préciser dès l'abord qu'elles ne sont point du tout riches. Tout au contraire, elles

ont un caractère plutôt fortuit, incident. Les lettres du peintre, parvenues jusqu'ici, contiennent rarement de passages relatifs à l'art. Luchian, on le sait par ses propres déclarations, se méfiait des théories, en proclamant la primauté du *faire*. « Je n'ai jamais aimé les théories, disait-il en 1912 à un journaliste. Moins de paroles et plus de prouesses sur la toile. A quoi sert d'être bon théoricien, mais mauvais peintre ? »². Malgré ses réserves, il lui est arrivé à maintes reprises de faire connaître ses pensées sur l'art. Il vivait d'ailleurs à une époque où l'art commençait à réclamer de plus en plus des élucidations de la part des auteurs, chose due, sans doute, au caractère

Fig. 1. — *La dernière course d'automne.*
Bucarest, Musée d'Art.



d'initiation qu'elle assumait de plus en plus, en opposition paradoxale avec l'élargissement du public, la démocratisation de la sphère des amateurs. Ensuite, un art si novateur que celui de Luchian, qui pouvait dérouter, un art si personnel et hardi, imposait quand même des explications, une clarification des points de vue. Le peintre se voit, malgré lui, obligé de faire connaître ses convictions, sa pensée sur l'art, et il ne sera pas exempt quelquefois dans ses dires d'adopter, de par la nature révolutionnaire de son œuvre, un ton polémique. Et c'est ainsi qu'en 1910, à l'apogée de sa création, Luchian faisait part au public, par l'intermédiaire d'un sien ami, l'écrivain et le critique d'art Virgil Cioflec, de quelques éclaircissements, assez restreints, il est vrai, sur son art³. Le même écrivain, qui avait vécu dans l'intimité du peintre depuis 1902, en fera connaître d'autres réflexions dans la petite monographie qu'il lui dédia en 1924. Pour les enrichir, nous allons puiser dans ses brouillons où il a noté de précieux fragments de conversations avec l'artiste, qui, même parlant rarement peinture, ne pouvait s'empêcher toujours de communiquer ses pensées⁴.

Parce que Luchian, et c'est une chose qu'on doit souligner, tout en restant un peintre de tempérament, de pure spontanéité, n'était pas moins un réflexif, comme tous les grands artistes, connaissant les buts de son faire, mettant une conception à la base de son œuvre. Son style est à la fois une création de sa sensibilité, de ses dons d'imagination et de sa faculté de penser. Plus que chez un Grigoresco, que chez un Andreesco, une volonté de style préside à la réalisation de son œuvre et cette chose est due, en partie, sans doute, à ce caractère d'exploration qui s'accuse dans toute œuvre d'art moderne et qui, plus d'une fois, tente même de faire absoudre l'absence de pure réalisation artistique. Luchian lui-même s'est exprimé plusieurs fois sur cette nécessité de penser intrinsèque à sa vision: « Il faut, dit-il,

travailler sans répit et penser auparavant à ce qui va résulter. Avoir une idée, la composer, lui donner une forme. Ce n'est pas seulement la peinture, tout art c'est ça... » Tout de même on ne doit pas croire que l'œuvre de Luchian est gouvernée par une sorte de discipline intellectuelle, que son style soit, en un certain sens, le développement cohérent de quelques principes esthétiques particuliers, d'un programme original, comme celui, par exemple, d'un Gauguin ou d'un Seurat. Rien de cela. Même si l'on sent que l'auteur ne néglige pas de méditer sur la direction de ses recherches, celles-ci apparaissent clairement comme des produits de sa profondeur de sentiment, de sa capacité unique d'émotivité. En ce sens, le peintre même pouvait affirmer: « Je fais ce que je sens et je me tourmente à comprendre », ou « La peinture ne se fait pas avec des idées, mais avec des émotions », ou encore: « En peinture je n'ai pas d'opinions, je travaille avec des sentiments ». Pour inventer quelque chose dans son art, un artiste, soutenait Luchian, doit être toujours en état d'inspiration. La diversité, parfois incongrue, de son œuvre, témoigne, et les contemporains l'ont remarqué à plusieurs reprises, d'une certaine véhémence de l'inspiration, d'un élan par trop fougueux de l'imagination, d'une trop grande, et comme telle, nuisible, urgence de s'exprimer. Mais c'est grâce proprement à cette capacité de tempérament, à cette indomptable force de l'émotion, que Luchian pouvait conférer, à tous ces éléments de style qui évoquent les conquêtes de la nouvelle vision picturale, la dignité inestimable de l'authenticité. Ainsi on pourrait observer l'unité de quelque démarche, en découvrant dans telle œuvre de début les tendances d'une forme de vision accomplie dans toute sa perfection à l'âge mûr: ce n'est que le don d'une nécessité intérieure de la vision. « Dans la peinture si l'on regarde avec les yeux d'un autre, on finit par se fourvoyer ». La proclamation de la sincérité de



Fig. 2. — Arbres sur la colline. Pastel, Bucarest, Musée d'Art.

vision sous-entend cette destruction de tout principe d'autorité qui est à la base de l'évolution entière de l'art moderne. Et Luchian déclare péremptoirement : « Voir, c'est alors que je sais. Dans la peinture on n'arrive à rien par le savoir, il faut voir ». C'était exprimer fermement une conception anti-académique, conception qui se rattache à l'origine même de la peinture moderne qui, avec Manet, conquerrait le principe de l'autonomie de la vision. Et nous sommes portés à considérer maintenant les données essentielles de la formation de notre peintre.

Dès l'enfance Luchian a montré un goût inné pour les images, pour le dessin et, sous l'empire d'une vocation obstinée, il va se dédier à l'étude de la peinture. Mais il ne montra aucun penchant à la facilité, ni à la virtuosité. Il était dépourvu de cette faculté enviable qui consiste à s'approprier un procédé ou une technique et à l'utiliser ensuite avec une certaine prestance. Par ce côté, il participait à

ce type d'artiste qu'on peut rencontrer aux origines de l'art moderne, tel Manet ou Cézanne, et dont le refus de tout ordre préconçu provient moins d'un esprit de fronde, extérieur, d'une impulsion négative de révolte, que d'une incapacité innée, d'une force autoritaire instinctive qui lui interdit l'assimilation des formules, de donner vie, sinon anémique, à des formes empruntées. C'est le type des artistes « par nécessité fatale », comme disait Degas à propos de Manet. C'est pourquoi Luchian déclarait : « Je n'ai jamais pu m'accommoder à l'école. Je n'ai pu être que ça : un révolté ». Dans la réalisation de son œuvre, sa tâche, comme pour tous les artistes de ce genre, dut être particulièrement difficile et c'est pourquoi son style tardera à se définir, connaîtra des défaillances et des égarements. Sans un amour poussé jusqu'au total dévouement, jusqu'au sacrifice, pour la peinture, toute réalisation lui aurait été interdite. C'est en ce sens précisément qu'on pourrait

parler, à propos de Luchian « d'un art aux traits héroïques »⁵. Le peintre même répétait souvent avec la conviction que donne une dure expérience: « C'est un métier difficile que la peinture. Il ne s'apprend pas en sifflant et en se promenant... La peinture ne se laisse pas attraper facilement. Il faut bien des efforts, bien du temps... » Dans une lettre qu'il écrivait, en 1902, malade à l'hôpital, au directeur du journal « Adevărul », il dévoilait l'âpre tourment de son travail sans relâche, de ses recherches et de ses essais qui jamais ne pouvaient satisfaire sa quête anxieuse « d'un résultat quelque petit qu'il soit ». A cette date-là il y avait plus de 15 ans depuis qu'il s'adonnait à la peinture. Mais toute son activité de peintre sera empreinte de ce caractère d'une pratique sans routine. Il savait que hors d'un travail soutenu et dur, il n'y a pas de réussite: « Travailler

toujours, c'est seulement par le travail que tu découvriras ta capacité de faire quelque chose... Sans travailler, tu ne peux savoir ce qui te fait défaut ». Et son expérience l'autorisait à soutenir: « Les choses faites avec trop de facilité ne vivent pas ». Et c'est peut-être par ce travail sans cesse recommencé, qui le munissait d'une sorte d'attitude virginale en présence de l'objet, que ses œuvres acquièrent quelquefois la fraîcheur d'une vision naïve, un certain charme primitif, bien que, en même temps, dans ce genre d'empirisme on peut reconnaître une des sources de sa constante inégalité: inégalité qui peut être considérée comme une sorte de rançon de cette « enfance retrouvée à volonté », d'après le mot de Baudelaire, le don des génies modernes, qui s'efforcent de garder dans leurs œuvres la surprise de la rencontre avec l'objet, l'émotion

Fig. 3. – Paysage au bord de l'eau. Fusain. Bucarest, Musée d'Art.



de la découverte, de l'inattendu. Par cette inégalité qu'on peut déceler dans tout son œuvre, Luchian rencontre encore une des caractéristiques de l'époque, comme la considérait, non seulement en observateur, mais aussi en participant, un peintre comme Gino Severini, qui croyait en découvrir les raisons dans l'incertitude esthétique, dans l'empirisme technique et, plus encore peut-être, dans les transformations sociales intervenues depuis plus d'un siècle⁶. On trouve donc chez Luchian la conception d'un métier qui se fait toujours lui-même, qui ne peut s'enseigner, ni s'apprendre, et, par cela même, siégeant dans le centre dynamique de la création. « Les moyens, répétait-il souvent, ont une forte raison d'être. Il faut savoir toujours le *comment*. C'est ce que faisait toujours Léonard de Vinci lorsqu'il visitait quelque peintre ami : il s'intéressait premièrement à savoir comment, par quels moyens, une peinture a été faite ! » La technique de Luchian apparaît souvent comme une technique chaque fois inventée, cherchant une sorte d'adhérence totale à l'objet, c'est-à-dire à l'impression visuelle surprenante, chargée d'émotion. C'est ici une des explications (une autre serait la conception moderne bien connue de la peinture, formulée par un Maurice Denis, comme une surface plane organisée en vue de certains effets) de ces techniques nouvelles (aquarelle sur toile de divers grains, huile ajoutée à l'aquarelle, pastel ajouté à l'aquarelle, pastel fixé, peinture à l'essence, pastel combiné avec aquarelle et gouache, huile essayant les effets du pastel, et, puis encore, de nombreux effets obtenus par une utilisation spéciale du pinceau ou du couteau à palette ou, dans le dessin, par de curieuses égratignures, comme celles d'une pointe sèche) que Luchian a expérimentées, comme un Manet, comme un Degas surtout, qui en disait avec humour : « C'est drôle, je crois, nous passons notre vie à faire un métier que nous ne savons pas ». Dans cette invention toujours renouvelée du métier, il convient

de reconnaître une fois de plus un trait qui caractérise, comme l'a observé Jean Cassou, l'artiste moderne, dont la vocation devient « une aventure, une quête perpétuelle »⁷. En ce qui concerne Luchian, cette concentration sur le métier proprement dit, fit de son esthétique, de sa vision, une sorte d'émanation directe de sa pratique. Son esthétique et son métier apparaissent presque inséparables et l'on pourrait voir ici un des motifs pour lesquels son œuvre est soumise à un empirisme hasardeux. C'est un trait qui, comme nous le verrons, le rapproche en certaine mesure de Manet, dont la personnalité, selon l'observation de Baudelaire, était surtout l'expression de son tempérament.

Les études scolaires proprement dites de Luchian — à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest entre 1885—1889, un semestre à l'Académie des Beaux-Arts de Munich et à Paris, une année ou plus dans l'atelier de Bouguereau à l'Académie Julian entre 1891—1893 — ont été suivies d'une façon assez fantaisiste. Réfractaire à tout enseignement académique, il cherchait ailleurs ses maîtres : premièrement d'après son témoignage, Grigoresco, puis, à Paris, les maîtres rencontrés dans les musées et dans les expositions. Pour le jeune peintre l'attrait de la peinture de Grigoresco résidait dans son inspiration simple et sincère, dans le rejet de toute contrainte, dans la séduisante liberté et virtuosité du pinceau, méconnaissant règles ou lois artistiques. Il fut attentif, sans doute, aux attaques que la peinture de Grigoresco subissait entre 1885 et 1895 à cause de son inachevé, de son mépris pour le dessin académique, de son coloris conventionnel, « névrotique », considérés tous comme de « vrais accès d'impressionnisme ». Il s'en souvenait, même après de longues années, en remémorant la féconde leçon de l'*inachevé* - du non-fini, de Grigoresco⁸. Or l'on sait qu'autour de cette catégorie du non-fini, on porta le long du XIX^e siècle une des polémiques décisives de la peinture moderne, depuis Delacroix et Cons-

table jusqu'aux impressionnistes. De Grigoresco, Luchian emprunta non seulement les motifs rustiques ou bucoliques qui célébraient la pureté de sentiment de la vie des paysans en étroite communion avec la nature, mais aussi la prédilection pour une vision toute picturale, pour l'agilité tachiste du pinceau. Mais dès l'abord, dans ses traductions des sujets de Grigoresco, il faisait connaître des tendances qui deviendront des données constantes de sa vision personnelle et, notamment, une insistance sur la disposition plane, à la surface, des formes et un goût pour les nuances plus vives des couleurs.

Les années parisiennes constitueront après Grigoresco, la seconde expérience fondamentale de la formation de Luchian. Il séjourna à Paris, avec interruption, deux années seulement, entre 1891-1893 mais le souvenir des découvertes qu'il y fit et qui enflammèrent ses aspirations le poursuivra toute sa vie. Aussi, en 1906, dans un moment de découragement, en décrivant un rêve qu'il venait de faire, il évoquait dans une lettre sa vie à Paris, vie de bonheur et d'illusions, et cette évocation il ne la

vivait qu'en peintre, parce qu'il ne se rappelait que la joie de l'élan qui là-bas le portait vers la connaissance de la peinture impressionniste: « Je descendais le boulevard St.-Michel... J'allais vers le musée du Luxembourg avec une formidable impatience, pour voir les nouvelles salles des impressionnistes ». Ces « nouvelles salles des impressionnistes », en réalité, Luchian n'arriva jamais à les voir. Car il s'agit de cette petite salle, contiguë à celle des sculptures, qui abritera, seulement depuis 1897, les tableaux du legs Caillebotte, acceptés après trois ans de conflits retentissants avec les milieux académiques officiels⁹. La lettre de Luchian reste un document précieux sur l'intérêt pour l'étude de la peinture impressionniste qu'il montra pendant son séjour parisien. Une seule œuvre parmi celles exécutées à Paris témoigne clairement de la connaissance des impressionnistes. C'est *La dernière course d'automne* (exposée encore sous le titre *Courses à Longchamp*) qui reste, malgré certaines maladresses, une des œuvres maîtresses de la première époque de création du peintre, dans laquelle se trouve déjà exprimée cette union de sensibilité et de vigueur,

Fig. 4. — *Rue de village*. Pastel. Bucarest, Musée d'Art.



de certitude et discrétion, de subtilité rêveuse de la nuance et spontanéité énergique de l'accent, qui sera propre à la personnalité artistique de Luchian. Sans doute, l'œuvre ne peut être étrangère à des suggestions de Degas (bien entendu en restant très loin de la forme nerveuse de celui-ci). Pour le groupe des jockeys surtout, on est tenté de lui trouver des appuis dans trois tableaux de Degas: *Chevaux de courses à Longchamp* (1873–1875), aujourd'hui au Museum of Fine Arts, Boston (Catalogue Lemoisne, n° 334), *Avant la course* (1872–1873), dans la collection Joseph Widener, Philadelphie (Lemoisne, n° 317) et le pastel *Avant la course* (1884–1886) (Lemoisne, n° 878). Ces deux derniers tableaux appartenaient alors à la collection de Paul Durand-Ruel et on pourrait supposer que Luchian les ait pu voir dans la galerie de celui-ci, toujours disposé à montrer avec joie ses trésors impressionnistes aux jeunes peintres¹⁰. Ces tableaux inspiraient dans ces années mêmes (autour de 1891) certains fragments des peintures de Gauguin¹¹. Il est bien possible aussi que Luchian n'ait eu connaissance qu'indirectement de pareilles œuvres de Degas. Mais sa rencontre avec l'art du grand Français ne sera pas fortuite : nous verrons plus loin d'autres œuvres de Luchian qu'on pourrait rapprocher de quelques aspects de Degas.

Le paysage de *La dernière course d'automne*, la partie la plus réalisée de l'œuvre, nous apparaît, sinon d'une facture, du moins d'une sensibilité apparentée à celle de l'impressionnisme. D'automnaux bruns-rougeâtres, de délicats tons vineux s'harmonisent avec des jaunes et des verts éteints, avec de fumeux rouges-violacés, en frottis très fins, mais nerveux, en petites touches d'une douce transparence vibrée, émanant une lumière crépusculaire. Et dans le second plan, des touches minuscules, bleues et jaunes, rouges et blanches, évoquent, avec une agilité bien impressionniste le pêle-mêle des spectateurs, en les intégrant, comme quelques naturels accidents floraux, à la vibration tranquille

du paysage. Cette œuvre, la plus importante qu'il apportait de Paris, montre que pour Luchian l'impressionnisme était alors, comme l'a bien remarqué Jacques Lassaing, « une chose bien acquise et parfaitement assimilée »¹². Mais les relations de Luchian avec l'impressionnisme sont plus complexes parce que la sensibilité du peintre penchait plutôt vers celle des post-impressionnistes, tout en conservant, quant à son attitude envers la nature, des affinités avec l'impressionnisme. Des échos impressionnistes on en trouvera dans nombre de ses œuvres, mais nous verrons qu'on doit les considérer plutôt comme des résultats d'une participation au goût, à l'esthétique générale impressionniste, dont il sentait nécessaire l'assimilation pour une nouvelle étape de la vision picturale. Le séjour de Luchian à Paris coïncidait avec un renouveau de considération critique à l'égard de l'impressionnisme, consignait le triomphe de la manière impressionniste dans les toiles exposées aux Salons, comme résultat d'un long et lent processus d'infiltration. Les peintres académiques profitaient des découvertes impressionnistes (comme par exemple, entre tous, Albert Besnard, alors beaucoup célébré, envié par les jeunes de Julian), en les transportant dans « des couleurs sans danger », selon l'expression de G. Bazin, qui donne au Salon de Champ-de-Mars, où ces choses se faisaient plus remarquées, le nom de « l'école académique de Manet et de Courbet »¹³. Roger Fry, alors jeune peintre étudiant à Paris, dans une lettre de 1893 à sa sœur, saisissait le péril de la nouvelle mode impressionniste, de sa dégradante adoption par les peintres académiques. « ... we shall have a bad time that impressionism is being boomed as a fashionable thing for young ladies who sketch ... it will be taught in the Academies soon, and then it's the devil »¹⁴. Si Luchian n'a pas couru ce danger de prendre l'impressionnisme pour une nouvelle mode des Salons ou, du moins, pour une nouvelle technique du paysage, apte à exprimer plus que toute autre, la joie



Fig. 5. - *Les boulevards*. Bucarest, collection particulière.

des spectacles changeants de la nature, comme le feront d'autres peintres roumains, tels Mütznér ou Dărăscu, en séjournant à Paris, bien plus tard, au commencement de ce siècle, c'est peut-être parce que sa faculté d'assimilation était plutôt lente et ses aptitudes le portaient vers une forme de vision apparentée, par certains éléments, à celle des post-impressionnistes.

Les toiles des peintres impressionnistes ne pouvaient être vues alors qu'à l'occasion des expositions ou dans les galeries particulières (sauf, au Luxembourg, l'*Olympia* de Manet, donation due à l'initiative de Monet, exposée depuis novembre 1890, « sans que sa présence ait motivé aucun incident »¹⁵, et une toile de Renoir, *Jeunes filles au piano*, acquise en 1892). Ainsi Luchian aurait pu voir, chez Durand-Ruel, une exposition, celle de la série des *Meules*,

de Monet, de grand succès, une exposition de Mary Cassatt et deux de Pissarro, la seconde, de février 1892, importante parce qu'elle contenait des œuvres de toutes les phases de l'évolution du peintre. Absent de Paris, Luchian ne put voir l'exposition des *Peupliers* de Monet, ni celles de Renoir, de grand succès, ou de Berthe Morisot, de chez Boussod et Valadon. Mais, à son retour, il aura vu la dernière exposition de Degas, chez Durand-Ruel, où le peintre présentait seulement trente paysages réalisés peu auparavant¹⁶. Le grand retentissement à Paris d'une exposition organisée par Durand-Ruel en mars 1891 à New York, avec des peintures de Monet, Sisley et Pissarro, et le succès du nouveau style de Monet dans ses séries des *Meules* et des *Peupliers*, la publication de la première histoire de l'impressionnisme par

G. Lecomte (*L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*) furent des événements qui dans ces années-là, attirèrent de nouveau l'attention sur l'impressionnisme.

Luchian pouvait donc connaître assez bien la peinture impressionniste dans les galeries particulières, notamment dans celle de Durand-Ruel, et dans ces expositions, même si quelquefois c'était une image qui s'éloignait de l'équilibre de la première vision impressionniste que ces expositions lui offraient, comme c'était le cas de celle de Monet surtout, plus proche, dans son nouveau style, de la pure exaltation chromatique des futurs fauves, ou de celle de Pissarro dont on soulignait, dans les nouvelles toiles, une représentation composée de la nature, qui venait rejoindre les préoccupations décoratives des générations plus jeunes¹⁷. Mais sauf la sensibilité chromatique et les accents tachistes présents dans le paysage de *La dernière course d'automne*, assez peu de choses révèlent chez Luchian, dans les œuvres exécutées à Paris et les années suivantes, en Roumanie, des réminiscences directes de l'impressionnisme. On pourrait tout de même en découvrir quelque trace dans une prédilection pour les effets changeants de la lumière, dénotant une rare finesse de la vue, ou dans une certaine tendance de faire dominer la tonalité de la toile, à l'exemple de l'impressionnisme dans sa mûre ou dernière saison, par une seule couleur, adoptant, premièrement, un chaud brun-rougeâtre et puis, bien plus tard, entre 1898-1902, un rose-gris-violacé, ou un violet-lilas (sa « mièvrerie de tons lilas » que les contemporains ne manqueront pas de critiquer¹⁸). Chose curieuse, c'est plutôt dans ces années, déjà éloignées de son séjour parisien, que Luchian présente, dans ses paysages à l'huile ou à l'aquarelle, plus de contingences avec l'impressionnisme. Sans diviser les tons, ses touches, menues et agiles, ont un évident caractère impressionniste, tout comme ses nuances, plus vives, fragiles et raffinées, qui sont capables de saisir la

vibration atmosphérique. Dans les paysages au pastel, œuvres certainement parmi les plus réalisées de cette époque, la suavité des couleurs poudreuses, parsemées quelquefois de touches insaisissables, crée une lumière papillotante qui rappelle celle des meilleures toiles pointillistes. Ces œuvres témoignent, en réalité, de l'effort d'évoquer sur la toile les plus fines et variées impressions de la vibration de la lumière dans la nature, d'en offrir une image plus intense : et par cela il se rattache aux préoccupations des impressionnistes.

Le chatoiement de sa lumière, soit dans les paysages, soit dans les *Fleurs*, rappellera souvent celui des impressionnistes : comme un Monet, comme un Renoir surtout, qu'il estimait à l'égal de n'importe quel maître du passé, il est capable de tamiser la lumière, de la transformer en vrai motif de l'œuvre, d'en faire l'expression la plus pure de son sentiment de la vie universelle, de sa tendresse infinie envers tout objet créé, envers la nature. Car dans son attitude envers la nature Luchian rejoint aussi les impressionnistes, bien que par certains côtés, comme nous le verrons, il s'en éloigne. Il se sent en communion étroite avec la nature, il l'aime, mais encore il a la sensation d'être aimé par celle-ci : « Je sens, écrit-il de Moinești en 1909, que ces lieux m'aiment ». Dans ses paroles, il fait connaître souvent, à l'instar des impressionnistes, une attention amoureuse envers les plus fragiles aspects de la nature (« Personne qui te parle de l'ombre d'un nuage qui passe sur la prairie, ou d'une goutte de rosée tremblant sur un brin d'herbe »), une délicate volupté d'en filtrer les plus immatérielles sensations (« ... il installe le pastel sur le chevalet, raconte Cioflec, ... il touche du doigt une feuille, le vieil argent sur l'écorce d'un bouleau. Il a l'air de ressentir que c'est là une vie qu'il a mise, et de trembler au plus faible contact : « L'avoir vu, dit-il, à sa place, cet arbrisseau jeune ! Les feuilles, comme des dentelles ... elles pendaient parmi les petits



Fig. 6. — *Tête de femme de profil* (Interprétation d'après Manet). Aquarelle. Bucarest, Musée d'Art.



Fig. 7. — *Jeune fille au chapeau*. Bucarest, Musée d'Art.



Fig. 8. — Aux courses. Dessin. Bucarest, collection particulière.

rameaux... si fines, si légères. Tu pouvais l'admirer à ton gré; et dessiné sans reproche. La nature, elle a l'ambition de réussir dans tout ce qu'elle fait », un souci d'en saisir les plus éphémères phénomènes et d'en communiquer la joie: (« Un nuage qui passe sur le ciel et s'évanouit... il n'a pas d'existence... Moi, je l'aperçois, je l'effleure avec le pinceau, ainsi je fais que d'autres le voient. Qu'est-ce que c'est que ça? Mais un rien du tout. C'est de semblables riens que vit l'art et même le grand »), une capacité sans borne d'humilité en présence de la nature (« Je ne sais pas comment, écrit-il dans une lettre de 1902, mais au milieu de ces champs de blé infinis... je me sens si faible, tout petit, étourdi... » « Bénie contrée, bien heureux celui qui pourra,

du moins comme un grain, coucher avec des couleurs sur un morceau de toile un tout petit coin de ce superbe colosse! » « Il faut s'efforcer de comprendre ce que la nature te dit ». « Avoir seulement trois arbres, on peut les peindre toute la vie! »). Mais il proclame de même ce principe, qu'on peut déceler aussi dans la poétique des impressionnistes: « Identifions-nous à la nature, mais avec une autre intensité ». Dans toute l'œuvre de Luchian on sent cette couche de sensibilité propre à l'impressionniste, à ce « pur non souillé encore par le baiser putride des beaux-arts », comme le définissait Gauguin. On se rend compte devant ses paysages, même si dans leur composition ils s'éloignent de la vision impressionniste, que la qualité d'émotion, la

disposition d'âme, la *Stimmung*, qui siège à leur origine est apparentée à cette candeur de sentiment devant la nature, cette faculté nouvelle de « subir dans la naïveté du cœur le charme absolu qui se dégage de la nature » (Paul Mantz), qui constitua la contribution de l'impressionnisme à la régénération de la sensibilité artistique. Même si sa façon de sentir viendra à prendre des nuances particulières, même si elle dépassera l'impressionnisme, ainsi que certains auteurs l'ont bien démontré, pour comprendre Luchian on ne doit guère perdre de vue que ce dépassement se réalise à travers l'impressionnisme, plus encore, que ses racines gisent dans l'humus fécond de la sensi-

bilité impressionniste. Loin de faire de l'impressionnisme un programme, d'en faire une simple manière (ses toiles contingentes à l'impressionnisme sont toujours accompagnées par d'autres qui s'en séparent), Luchian y chercha un enseignement, tout comme il en cherchait un dans les maîtres des musées (d'après ses témoignages, il aurait étudié surtout les vénitiens, Delacroix, Courbet et Corot, ce dernier par une explicable affinité), car il était convaincu que seulement « ceux qui aiment les maîtres peuvent admirer la nature ». En étudiant les impressionnistes, il approfondissait les côtés, si essentiels, de sa sensibilité, qui l'en approchaient, tout comme ceux qui l'en différenciaient. Com-

Fig. 9. — *L'Automne*. Esquisse pour un panneau décoratif. Aquarelle. Bucarest, Cabinet d'estampes de la Bibliothèque de l'Académie.





Fig. 10. — *Gitane aux œillets d'Inde*. Pastel. Bucarest, collection particulière.

me Seurat qui disait à Verhaeren qu' « il se découvrit en étudiant les autres », Luchian soutenait, de par sa propre expérience, que « seulement après avoir bien connu les autres, on commence à se rendre compte de ce qui se passe avec soi ». En vrai artiste, il ne cherchait pas à imiter, mais il méditait et assimilait, capable d'extraire les éléments féconds. De l'esthétique impressionniste il assimila ainsi les deux données essentielles, qui ont transformé toute la peinture moderne : l'effort de conserver la pureté de la sensation visuelle et l'expérience chromatique, l'amour pour les gammes claires. Et son attitude entière envers l'impressionnisme est, en essence, celle de l'accepter comme un nouveau mode de vision, comme une nouvelle culture artistique, comme fondement nécessaire de tout développement ultérieur de l'art. Il participait ainsi, tel que d'autres peintres de la fin du XIX^e siècle, même en se séparant de l'impressionnisme, à un moment important de l'histoire de l'art, qui consiste, comme l'a à juste raison démontré Pierre Francastel¹⁹,

dans cette nouvelle conscience de l'impressionnisme non comme un mouvement, mais comme « une structure, une forme-type de l'esprit ».

A l'occasion de l'exposition posthume des œuvres de Luchian, en 1939, deux historiens d'art, le professeur G. Oprescu et Al. Busuioceanu²⁰, précisaient, pour la première fois, en termes critiques et dans la perspective des vingt-trois ans passés depuis la mort du peintre, l'importance historique de l'apport de Luchian, en signalant les affinités si étonnantes que ses œuvres présentaient avec celles de quelques créateurs de la vision picturale moderne. On insista, sauf quelques contingences latérales, sur des rapprochements avec Manet et Degas, avec Gauguin et Cézanne. Nous proposons d'analyser plus loin, en les rapportant à l'ambiance de ses années parisiennes, les affinités de vision avec les post-impressionnistes, arrêtons-nous maintenant, parce que nous sommes au moment de l'impressionnisme, à l'influence de Manet et Degas. La première surtout se révèle extrêmement signifi-

cative pour l'interprétation de l'art de Luchian.

Dès sa première rencontre avec le public, la critique des expositions ne tarda pas de reconnaître quelques traits caractéristiques, essentiels même, de la personnalité de notre peintre. Ainsi, en 1894, il se faisait remarquer comme « un excentrique, un virtuose de la couleur », et l'on vantait tant « les nombreuses et merveilleuses facultés visuelles que possède la structure particulière de son œil », que « la légèreté de son travail, le manque d'effort, comme si l'instinct, la fantaisie seraient seuls ses guides »²¹. Deux ans plus tard, à l'occasion de sa présence à l'exposition des *Artistes Indépendants*, dont il fut l'un des organisateurs, on soulignait le caractère moderne de son art, ce qui le mettait à part de tous les autres peintres²². Lorsqu'à l'exposition suivante de 1898 (une sorte de reprise de celle des Indépendants), il exposa une vingtaine d'ouvrages, il réunit les louanges de la critique qui alla même jusqu'à le qualifier de : « le plus génial incontestablement de nos artistes »,

non sans réussir à donner une définition assez exacte et complète de sa personnalité si originale et séduisante. On relevait dans ses œuvres « d'une part un faire large, une touche sommaire et sûre, un coup de brosse plein de verve et, d'autre part, un sentiment très personnel de la nature, de la couleur et du motif à traiter »²³. Voilà des caractéristiques qui peuvent bien faire penser à Manet. Et ce fut même le nom de Manet qu'un autre critique, qui était en même temps peintre, sera le premier à mentionner, mais dans un sens négatif, par rapport à Luchian²⁴. En rejetant les louanges prodiguées au peintre, il vint, parmi d'autres réserves, s'attarder sur l'« impressionnisme » de Luchian, qui lui semblait le résultat d'« un tempérament endiablé... » « Tout chez lui se réduit à des impressions très rapides, très vagues et parfois très brutales, qui énervent la rétine et vous agacent... La vraie voie pour lui serait *Le Bon Bock* de Manet, où le dessin, la couleur et l'expression sont le dernier mot de l'impression ». Et il est tout à fait curieux

Fig. 11. — *Femme lavant le plancher*. Pastel. Jassy, Musée d'Art.



de voir comme quelques-unes des critiques que ce chroniqueur adresse à Luchian ressemblent aux vieilles critiques des détracteurs, si nombreux et obstinés, comme on le sait, de Manet. Il suffirait de deux exemples. Castagnary écrivait en 1863, lors des premières confrontations de Manet avec le public: « On fait grand bruit autour de ce jeune homme. Soyons sérieux... Est-ce là dessiner? Est-ce là peindre?... tout est incertain chez lui et *abandonné au hasard...* » Et le critique de Luchian: « Ce dédain qu'il montre pour le dessin pourrait laisser croire qu'il ne sait pas dessiner... Sa peinture paraît hardie, c'est plutôt de l'outrance que de l'adresse. Son coloris est *soumis au hasard...* » Et une remarque de Jules Comte, qui concluait dans « L'Illustration », sur Manet au Salon de 1882 (à propos du *Bar aux Folies Bergères*): «... il n'est que juste de déduire de l'œuvre du maître l'évangile de l'école, qui *s'arrête chaque fois que la difficulté commence* », on peut la retrouver à propos de Luchian: « Chez lui, l'effort cesse, *quand la difficulté commence* ». Et quand le même s'étendra longuement sur un tableau de Luchian représentant une *Tête de Christ* (d'une vague ressemblance, tant qu'une approximative reproduction nous le fait connaître, avec la *Tête de Christ* de Manet de 1856 (Wildenstein-Jamot-Bataille, n° 14)), en parlant du réalisme trivial de ce « visage luisant de travailleur fatigué », qui n'aurait exprimé que « la souffrance de la fatigue réelle, matérielle », ses critiques rappelleront toujours, curieusement, les vitupérations dont jadis, au Salon de 1865, on avait couvert le *Jésus insulté par les soldats* de Manet. (Gautier, parmi d'autres, trouvait, par exemple, « qu'à plaisir l'artiste semblait avoir réuni les types bas, ignobles, horribles »)²⁵. Nous avons estimé utile de faire ressortir ces coïncidences, parce qu'il est intéressant de constater que la première fois que les contemporains firent un rapprochement entre Luchian et Manet, ce rapprochement a comporté les mêmes



Fig. 12. — *Portrait de Josephin Péladan* (1898). Pastel.

termes négatifs d'une critique fidèle encore aux conceptions académiques traditionnelles (quoique dans le cas de Luchian cette critique, assez retardataire, s'avère bien plus modérée et, dans une certaine mesure, raisonnable). Et sans doute il est significatif que l'originalité de la vision de Luchian ait évoqué, aussitôt qu'elle vint à susciter des critiques, le nom même du peintre dont se réclament les révolutions de la peinture moderne entière, de ce peintre dont l'œuvre et la personnalité seront effectivement les plus proches de Luchian. Car Manet est en effet le peintre qui a le plus influencé le mode



Fig. 13. — Nu au miroir. Bucarest, collection particulière.

de vision de Luchian, l'artiste envers lequel il a senti le plus d'affinités. On peut rencontrer dans ses œuvres, depuis celles de Paris jusqu'à certaines études de portrait de 1912, des réminiscences de Manet. Son impressionnisme rappelait à un critique, en 1907, précisément celui de Manet et dans un bouquet de roses un autre voyait, sans erreur, «une fougue et une audace toutes pareilles à celles d'un tableau de Manet...»²⁶ En examinant les nombreuses œuvres de l'exposition de 1939, Al. Busuioceanu, après avoir constaté d'évidentes ressemblances, allait plus loin en concluant que l'influence de Manet sur Luchian ne se rédui-

sait pas à des emprunts fortuits. Et à juste raison il en soulignait l'importance : «L'entière vision picturale de Luchian, si unitaire, si bien soutenue, si personnelle, est la conséquence de l'étude de la peinture de Manet. Sa simplification des formes, qui va quelquefois jusqu'à supprimer tout modelé et à étaler la couleur en larges zones unitaires ; le relief des figures obtenu par des plans successifs de tons de la même couleur, la liberté du pinceau, le rejet des valeurs atténuantes de sa palette étincelante, sont des éléments qui venaient directement de la peinture de Manet et qui vont obtenir une nouvelle unité et une grande force d'expression sous le pinceau impulsif de notre peintre »²⁷. Nous savons aujourd'hui que Manet est le seul peintre moderne dont les œuvres aient inspiré directement Luchian. On connaît un petit tableau²⁸ reproduisant un détail de *Jeune fille dans un jardin* (Jamot-Wildenstein, n° 399), mais avec des couleurs tout différentes, ce qui prouve que le peintre a travaillé d'après une reproduction. La manière assez fruste indique une date d'exécution plutôt proche du séjour à Paris, où le tableau de Manet, alors dans la collection de Berthe Morisot, aurait pu être vu dans une de ces brèves expositions de tableaux impressionnistes que Durand-Ruel avait l'habitude de présenter dans ses galeries²⁹. En ce cas Luchian aurait exécuté un croquis qu'il a repris ensuite, mettant des couleurs de son crû. Une autre œuvre inspirée par Manet est une belle aquarelle représentant une tête de femme, de profil, qui n'est que la tête de Jeanne Demarsy du fameux tableau *Le Printemps*, aujourd'hui dans la collection Payne Bingham au Metropolitan Museum de New York (Jamot-Wildenstein, n° 470). L'aquarelle de Luchian (fig. 6) semble un vrai portrait, tant la fraîcheur des tons, la liberté d'exécution, la vivacité de l'expression trahissent une forte sensation visuelle. Il est bien possible que le peintre ait peint d'après un modèle, en composant l'image ayant sous les yeux

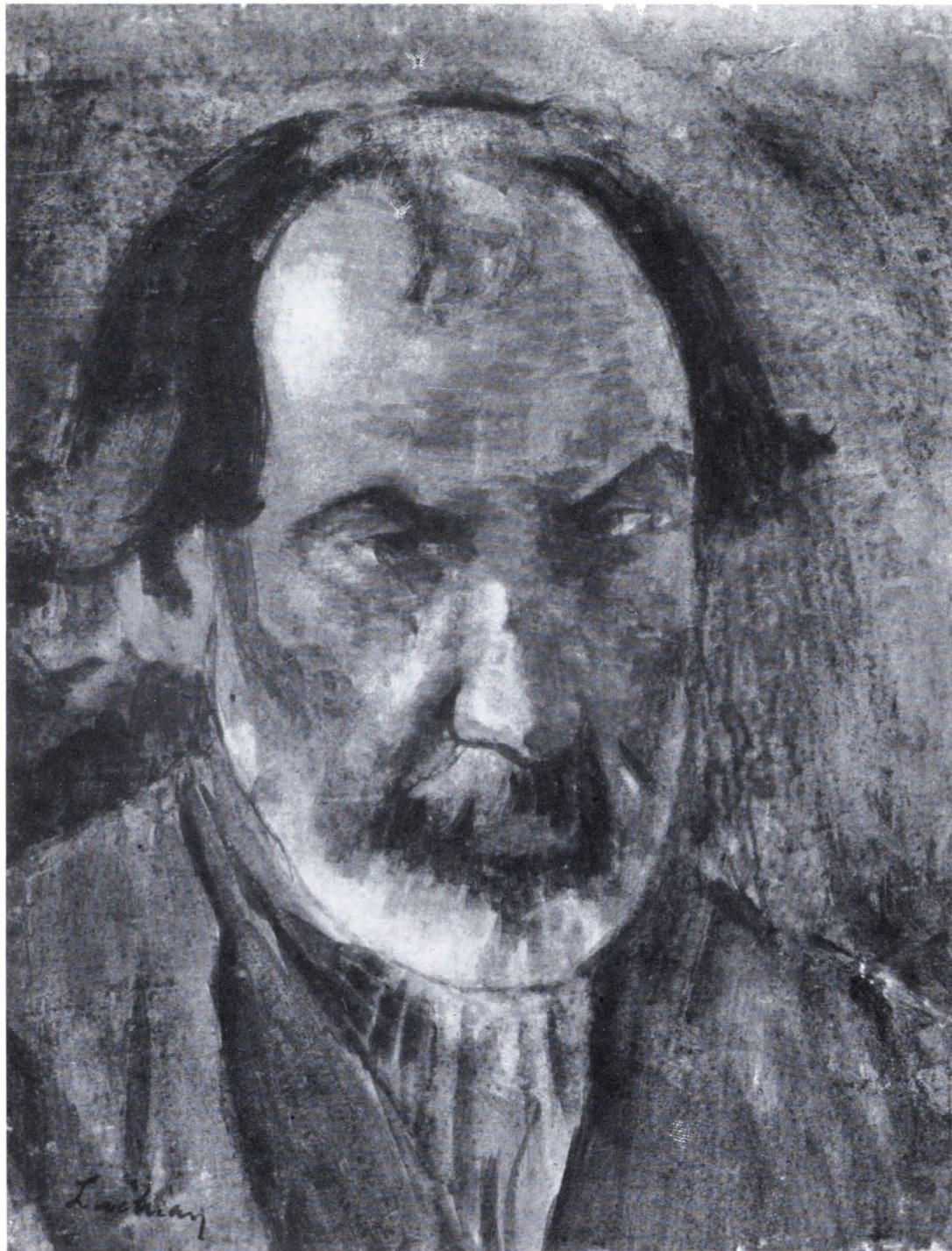


Fig. 14. — *Tête de vieillard*. Aquarelle. Bucarest, Musée d'Art de l'Académie, collection P^r G. Oprescu.



Fig. 15. — Village de Moinești. Bucarest, collection particulière.

ou bien dans la mémoire une reproduction de l'œuvre de Manet³⁰. Souvent dans les portraits de femmes de Luchian, à l'huile ou au pastel, un de ses motifs de prédilection, dans lequel il mettait toujours un sens exquis de la grâce et de l'élégance, de la fraîcheur et de la modernité, on peut découvrir les réminiscences des inoubliables images de femmes de Manet. On pourrait confronter, en ce sens, beaucoup d'œuvres ; nous nous contentons de reproduire un portrait de femme (fig. 7) qui semble rappeler plus directement Manet par son exécution en hachures bien distinctes, avec un pinceau qui glisse sur une mince couche d'huile, portant une pâte liquide, mais dense, onctueuse, souple, les touches agiles pouvant poursuivre les effets capricieux de la lumière fuyante et des transparences mobiles. (On pourrait faire

des comparaisons avec le *Portrait de M^{me} Manet* (Jamot-Wildenstein, n° 395 ou *Jeune femme dans la verdure* (ibid., n° 502)). Avec la différence que la touche de Luchian apparaît plus capricieuse, plus impulsive, plus désordonnée, et l'image qu'elle évoque a un air un peu tapageur. C'est sans doute à Paris que Luchian prit connaissance de la peinture de Manet, dont le « réalisme flâneur » (Sandblad) dut avoir séduit de bonne heure son esprit moderne, si flâneur lui-même. En 1891-1892, quand Luchian était à Paris, on commençait à parler de Manet, surtout parmi les jeunes artistes³¹, comme d'un maître précurseur du mouvement moderne dans la peinture. A l'Exposition Universelle de 1889 on avait présenté, dans le cadre de la Centennale de l'art français, quatorze de ses œuvres, et les discussions suscitées alors avaient

contribué à l'affirmation de sa gloire³². En 1890-1891 de nouveau on a fait du bruit autour de son nom à l'occasion de l'entrée au Luxembourg de son chef-d'œuvre, *Olympia*. Luchian aurait pu voir les peintures de Manet à Paris seulement incidemment, dans les galeries particulières, mais ce n'est que plus tard qu'il connut de plus près l'œuvre du peintre français, en étudiant des gravures ou des reproductions. Des traces de l'attention portée à Manet se font sentir dans ses œuvres surtout à partir de 1897 et il est assez probable que son intérêt pour Manet, tout autant que celui pour l'impressionnisme, se soit ravivé par la fréquentation de quelques amateurs assez avisés, comme Al. Bogdan-Pitești, un de ses amis, collectionneur et critique d'art, qui sera, avec Luchian, un des organisateurs des expositions indépendantes de 1896 et 1898 et qui citait alors, dans un article sur l'art moderne, le nom de Manet, ou comme Alexandre G. Djuvara, un des présidents des expositions indépendantes, qui, peintre amateur, peignant en 1881-1882 dans la forêt de Fontainebleau en compagnie d'Andresco, parlait longuement, même dès 1883 de Manet (« si tôt enlevé d'entre nous »), en le nommant « un infatigable combattant pour la formule de l'avenir »³³. Luchian, s'il est difficile de présumer qu'il aurait fréquenté à Paris Georges de Bellio et sa riche collection d'œuvres impressionnistes³⁴, on peut supposer qu'à Bucarest il a dû voir la collection de tableaux modernes de Jean Campineanu, parmi lesquels un portrait de Manet et des œuvres impressionnistes³⁵, car un membre de cette famille faisait aussi partie du comité de l'exposition des Indépendants puis de celui de la société *Ileana* et entretenait des relations amicales avec le peintre, intervenant dans les années '90 à plusieurs reprises en sa faveur. Mais, à Manet, Luchian s'y rapportera à plusieurs reprises, tout le long de son activité et surtout en 1906-1908 son inspiration semble de nouveau y avoir puisé directement, parce



que sauf des réminiscences dans quelques tableaux de fleurs ou dans le traitement des fonds dans certains pastels, un tableau, *L'ivrogne*, d'une technique considérée alors originale et hardie, profite, dans l'attitude du personnage, d'une suggestion de la gravure que Manet exécuta d'après son fameux *Chanteur espagnol* de 1860 (reproduite dans la « Gazette des Beaux-Arts » de 1884 et dans E. Moreau-Nélaton, *Manet graveur*, de 1906). Mais on peut rencontrer toujours dans maintes œuvres de Luchian, des ressemblances surprenantes avec Manet,

Fig. 16. — Anémones. Aquarelle. Bucarest, collection D^r Ștefan Milcou.



Fig. 17. -- Femme et enfant. Topalu (Dobrogea), Musée villageois Dr G. Vintilă.

même dans des dessins ou aquarelles, comme, par exemple, dans ce groupe de personnages assistant aux courses (dessin rehaussé à l'aquarelle), qui évoque le trait rapide et sûr, la notation graphique si suggestive de Manet, particulièrement dans ses compositions de 1874 traitant des sujets similaires. Ce ne sont pas des influences, des traces de quelques contacts directs, mais plutôt des rencontres, explicables par les affinités de tempérament et de vision qui existaient entre Luchian et Manet. Dans l'œuvre de celui qui ouvrait

une nouvelle époque dans l'histoire de la peinture, Luchian se découvrait lui-même en y reconnaissant et raffermissant sa tendance à simplifier, à abréger la forme (il s'en expliquait une fois: « Plus je parlais, moins je serais compris »), sa sincérité à l'impression visuelle, son goût pour le passage abrupt de l'ombre à la lumière, pour l'esquisse surtout, pour le coup de brosse immédiat et rapide. Cette nécessité de peindre du premier jet, sans revenir, en fixant ainsi la fraîcheur de l'impression, réside dans le centre de la poétique des deux peintres. Car Manet, on le sait, disait en ce sens, par exemple, à Antonin Proust: « Il n'y a qu'une chose vraie. Faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence »³⁶. Et Luchian affirmait de même: « Peindre d'un coup: ce qu'on réussira d'un coup, au petit bonheur. Que ce soit bien, ou mal » et il attaquait directement le sujet sur la toile, sans des esquisses préparatoires parce qu'autrement: « Tout le sentiment reste dans l'esquisse et l'œuvre en résultera froide ». On a souligné l'importance de l'esquisse (qui n'est point improvisation) dans la vision de Manet, on sait comme il effaçait tout, en attaquant de nouveau le sujet jusqu'à ce qu'il en fût parfaitement satisfait. Cette « hardiesse et décision » (Jamot) de Manet dans l'esquisse on peut la reconnaître aussi chez Luchian, qui parlait de la sincérité comme de la promptitude toute spontanée, non surveillée dans le travail. Mallarmé rapporte un des aphorismes de Manet: « Chaque œuvre doit être une création nouvelle de l'esprit »³⁷ et la description qu'il nous a laissée de Manet au chevalet: « ... la furie qui le ruait sur une toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint »³⁸ peut être rapprochée d'un fragment écrit par l'ami de Luchian, Cioflec, qui l'évoque en peignant: « ... à la hâte, il vide les tubes de couleurs. Une flamme allume des taches d'or dans ses yeux bruns qui se meuvent rapidement ... tout tendu, il



Fig. 18. — *Tête de vieillard*. Bucarest, Musée Zambaccian.



Fig. 19. — *La batteuse de blé*. Ploiești, collection particulière.

travaille ». Comme Manet aussi, peut-être à son exemple, Luchian cherche souvent le ton en « pleine pâte » et sa touche diffère de celle des impressionnistes d'une manière qui rappelle le caractère de la touche de Manet qui ne sacrifie jamais le ton local, qui conserve toujours, même dans la période plus proche de l'impressionnisme, une force de structure, sans devenir jamais légère, menue et mobile afin d'obtenir la fluidification de la forme. (Un peintre impressionniste comme Berthe Morisot, chez qui l'influence de Manet s'est toujours fait sentir, présente aussi, dans sa touche, plus solide, plus posée,

plus rude, un caractère qui justifie certaines ressemblances qu'on pourrait signaler avec les peintures de Luchian). Mais la tendance essentielle qui rapproche la vision de Luchian de celle de Manet c'est de porter la forme à la surface, en procédant toujours par des abréviations chromatiques significatives, ne sacrifiant jamais la compacité de la forme. Le cerne qui accompagne souvent les formes chez Luchian a son origine dans le cerne de Manet, ayant la même fonction de souligner le caractère plat des formes, même si l'effet qu'il cherche à obtenir est plus proche de la vision décorative post-impressionniste. Un



Fig. 20. — *Sur la vallée de Hanganu*. Jassý, Musée d'Art.



Fig. 21. -- *Le bûcheron au repos*. Détail. Bucarest, collection particulière.



Fig. 22. — *Confins de village*. Bucarest, Musée d'Art.

fait particulièrement significatif pour l'interprétation des sources de la vision de Luchian, c'est que tout en rejoignant la façon décorative de composer d'un Gauguin ou des post-impressionnistes, elle a cependant toujours des sous-entendus qui la rattachent à la vision par zones de couleur aplaties de Manet. C'est par Manet, en tant que point de départ du synthétisme, comme on l'a justement considéré³⁹, que Luchian alla rejoindre les préoccupations décoratives des peintres de la fin du dernier siècle, ainsi que la nouvelle conception de l'espace pictural. Cette constatation pourrait servir à justifier l'intérêt qu'il porta à Manet à partir de 1892, comme d'autres peintres synthétistes étrangers, étudiant en même temps à Paris⁴⁰ — mais surtout elle explique le manque d'outrance de sa tendance décorative ou plutôt le maintien de l'équilibre de sa forme décorative qui ne dégénérera pas en un décorativisme facile. Ainsi, par son affinité de structure avec

Manet, Luchian assimilait à ses origines quelques principes fondamentaux de la vision picturale moderne: l'abréviation synthétique de la forme et l'importance de la composition en surface. C'est grâce peut-être aussi à cette affinité si profonde de tempérament et de sensibilité avec le peintre dont toute l'œuvre révolutionnaire ne fut que l'expression d'une nécessité intérieure de vision, que Luchian fut en mesure de donner à ses innovations un caractère d'authenticité.

Si Manet réside vraiment au centre de la formation de l'esprit moderne dans la peinture de Luchian, celle-ci, dans son imprévue diversité, a pu évoquer aussi, par certains côtés, Degas. Luchian était un fervent amateur des concours hippiques et les motifs inspirés par les champs de courses reviennent souvent dans ses œuvres, l'artiste restant d'ailleurs le seul peintre roumain qui les ait cultivés. Sans doute l'exemple de Degas, dont il a pu



Fig. 23. — *Fille à l'orange*. Bucarest, collection D^r Maria Țuculescu.

trouver chez Durand-Ruel de semblables toiles, ne fut pas étranger à son inspiration. Luchian, dans ses dessins de chevaux, a bien de la tension, ses lignes sont assez frémissantes, ses accents d'ombres et de lumières assez mobiles, pour être capables d'évoquer la force cinématique d'un moment des courses. Mais on n'aperçoit rien du dessin impressionniste de Degas, du dynamisme de son arabesque vitale. Sa conception de la forme qui tenait toujours Luchian attaché à son goût pour la composition par aplats, ne lui permettait peut-être pas d'atteindre la vertu dynamique de la ligne synthétique. Plutôt qu'à propos de quelque autre sujet, on pourrait rappeler le nom de Degas à propos d'une composition comme celle du pastel *Femme lavant le plancher* de 1906 (fig. 9) qui assurément ne pouvait être conçue sans une lointaine suggestion des mises en toile désaxées de Degas, de sa façon de composer en regardant d'en haut et en déplaçant la figure vers l'angle supérieur. Cette manière de composer, par certains de ses effets décoratifs, convenait bien à Luchian. Mais il en aurait pu trouver une suggestion chez Toulouse-Lautrec ou ailleurs, chez quelque dessinateur du début du siècle, influencé par l'insolite d'une telle mise en page. La forme de Luchian, par la solution graphique simplifiée à l'extrême de quelques détails, par l'expression immédiate du mouvement, acquiert une rudesse primitive qui vise à un effet d'intensité expressive, bien propre à Luchian. En partant ainsi d'une suggestion venue de Degas, Luchian arrivait à des effets de simplification poussés jusqu'au rudimentaire: ce qui le rapproche de certaines tendances formelles du début du siècle, en lui permettant, en même temps, comme nous le verrons encore, de réaliser une vision formelle qu'on sera tenté de reconnaître comme spécifiquement nationale. Par son attention portée aux procédés techniques, par son acharnement à obtenir des effets originaux grâce à des combinaisons techniques inédites, Luchian rejoint

aussi les préoccupations de Degas. L'importance dans leur œuvre de la technique du pastel et la force originale d'expression qu'ils ont réussi d'en obtenir, chacun de façon bien différente, est encore un point commun entre les deux peintres.

Mais avec tous ces précédents, fortement ressentis, dans la sensibilité impressionniste, la vision de Luchian appartient aux tendances de la fin du siècle, à celles des symbolistes et des post-impressionnistes. Car à Paris, ce flâneur des expositions, comme Luchian se définissait lui-même, a pu être réceptif aux tendances du moment, qui étaient celles du symbolisme, des nabis et de l'« art nouveau ». Le mot « synthèse » courait alors les ateliers et il y avait seulement deux ans que Sérusier, « massier » d'un des ateliers de Julian, découvrait les recherches révolutionnaires de Gauguin à Pont-Aven et depuis l'exposition chez Volpini du groupe synthétiste de Pont-Aven. En 1891, Luchian a pu voir, chez les Artistes Indépendants, la rétrospective des œuvres de Van Gogh et l'exposition des nabis. En 1892 il ne put voir l'exposition, de scandale mondain surtout, de la Rose-Croix, organisée par le Sâr Péladan, qu'il connaîtra plus tard à Bucarest, mais en septembre, quand il était de retour à Paris, il aurait pu voir les premières œuvres tahitiennes de Gauguin à la Galerie Goupil, chose tout de même assez peu probable, parce que l'exposition avait passé inaperçue⁴¹. Chez le Barc de Boutteville il a pu voir en novembre une exposition de quelques peintres nabis, et chez le même, en février 1893, celle d'un groupe de peintres symbolistes parmi lesquels Bonnard, Sérusier et De Feure; chez Boussod et Valadon, toujours en 1893, une exposition de Toulouse-Lautrec. D'autres œuvres de Lautrec, comme des œuvres des artistes aux tendances décoratives et symbolistes (Bonnard, Anquetin, Bernard, Denis, Maufray etc.), il a pu les voir aux Salons des Indépendants de 1891 et 1893⁴². Nous ne rappelons toutes ces expositions que pour évoquer l'ambiance



Fig. 24. — Œillets.
Bucarest, collection
Laurentia Tocineanu.

artistique de la fin du siècle, non pour établir des contacts éventuels. Elles attestent l'effervescence de préoccupations décoratives, symbolistes (en mars 1891 apparaissait dans « *Mercure de France* » l'article d'Albert Aurier, *Symbolisme en peinture*: Gauguin, sorte de manifeste de la nouvelle peinture), de ces préoccupations qui plus tard pourront être découvertes comme parties structurelles du goût de Luchian. Il est difficile de supposer que le jeune peintre roumain, à peine sorti d'une atmosphère artistique si assoupie, comme l'était celle de Bucarest en 1890, pouvait découvrir ses goûts, s'orienter dans le mouvement artistique parisien de ces années, si agité, si confus, comme beaucoup de

témoignages contemporains l'ont confirmé. On assistait vraiment alors à un excessif « grouillement » pictural⁴³. Octave Mirbeau exclamait en 1892: « Que d'expositions de peintures! que de ventes de peintures! A peine si une finit que l'autre commence »⁴⁴. On constatait combien vite vont les idées, dans quelle agitation profonde vit l'art contemporain « où tout semble disparate et confus »⁴⁵. Aucun indice que Luchian ait discerné dans cette confusion de manifestations artistiques les éléments vraiment révolutionnaires d'une nouvelle vision picturale. Mais quelque chose dut tout de même lui être vaguement resté dans la mémoire. Car il était doué, comme aucun autre peintre roumain, d'un esprit de

curiosité assez hardi et d'un certain goût pour l'originalité. Il était aussi enclin à la méditation et une nécessité innée de sincérité le déterminait à ne pas adopter les éléments d'une autre vision, même quand ils réveillaient ses impulsions, qu'après avoir vérifié sa propre capacité de les inventer. Sa mémoire visuelle, qui, aux dire de Cioflec, était formidable (il soutenait que « l'œil n'oublie jamais! »), a pu retenir peut-être de vagues impressions (sans contours, mais fécondes par leur vertu de consonance) de ces nouvelles formes de la vision picturale, impressions qui, après une longue gestation dans les tréfonds subconscients, viendront nourrir les aspirations de la vision personnelle. On peut ainsi affirmer que l'intérêt que Luchian montrera toujours pour la connaissance des formes nouvelles de la vision picturale moderne, sa tendance constante de s'en informer, ont leurs origines dans sa curiosité juvénile à Paris, dans sa faculté innée de saisir le nouveau, dans la tendance organique de modernité de son esprit.

A son retour au pays, Luchian agit d'une façon inattendue. Après avoir participé à l'exposition collective d'un groupe d'artistes, il quitta brusquement Bucarest pour se retirer, au loin, dans la campagne déserte, où il vécut six mois dans une solitude complète. Il ne s'y adonna plus à la peinture; il déclamaient seulement des vers et goûtait voluptueusement le monde terrifiant des nuits⁴⁶. En revenant vers l'hiver à Bucarest, il reprend peu à peu son pinceau et ce n'est qu'au printemps suivant qu'il présente une petite exposition. Ce fut assurément une crise romantique de reprise de conscience. Les premières œuvres qu'il réalise lors de son retour à Bucarest sont toutes inférieures aux promesses comprises dans la *Dernière course d'automne*. Elles témoignent des tâtonnements, des confusions, des retours en arrière, des élans réprimés et l'on y sent un dramatique effort de trouver d'autres appuis qu'à l'extérieur. Il va les chercher, encore pour longtemps, dans l'œuvre de Grigoresco,

parce que sa conviction était précisément que seulement après une fusion avec tout ce que la tradition picturale locale offrait alors de vivant, on pouvait regarder vers les nouvelles directions de la vision moderne. Il dut avoir senti confusément que faute de trouver un point de départ autochtone, on n'arrivera à rien de durable. Il ne pouvait le trouver alors que dans Grigoresco (pendant longtemps la critique saisira cette relation) et il s'efforcera souvent à jeter en ce moule sa sensibilité nouvelle de la forme. Il en résultera des œuvres artificielles, mais peu à peu le style de Luchian va prendre son essor et ce fut au moment où dans sa conscience surgit la certitude d'avoir touché les prémices d'une expression toute à lui, qu'il s'accorda la liberté des assimilations étrangères, dans sa quête personnelle d'une vision moderne. Cette attitude lui permettra aussi d'incorporer, comme un autre point de départ qu'il avait peut-être pressenti, quelques données de l'art populaire roumain qui s'accordaient à la direction originelle de son style et à sa façon de sentir; ce qui ne fut possible qu'après 1900, quand cet élargissement des intérêts vers d'autres domaines inexplorés de l'art, qui influença considérablement l'art entier, de par la création au XX^e siècle de ce musée idéal mondial de l'art, sera perçu encore chez nous. Cette décision de Luchian de s'engager, sans conditions, aux devoirs qu'il sentait que sa terre et son temps lui imposaient, J. Lassaingne l'a remarquablement saisie: « A Paris, Luchian n'avait qu'à continuer un mouvement déjà fortement imprimé... A Bucarest, au contraire, il faut presque tout créer, il faut découvrir ses origines et tracer soi-même sa voie. Rien d'étonnant par conséquent si par rapport à ce tableau de Paris, *La Course*, les premières œuvres réalisées par Luchian à son retour en Roumanie apparaissent comme hésitantes, inférieures, limitées... Volontairement, Luchian reprend tout au commencement, faisant le bilan de ce qui l'entoure et adaptant l'une après l'autre ses

connaissances aux nouveaux problèmes qui se posent à lui »⁴⁷. Et quand sa personnalité commença à se définir, en fils fidèle de la fin du siècle (celle qui fut « la belle époque »), Luchian eut à payer son tribut à l'esprit de l'éphémère, à la mode du jour. Non d'ailleurs, sans en tirer ses profits. On ne sera pas surpris de le voir donc taxé, en 1898, de « délicat et mièvre comme le dernier des décadents »⁴⁸. Il participa alors par des tendances de sa pensée, par des œuvres aussi, au mouvement général symboliste. Il fut même le peintre roumain qui refléta le plus profondément le goût symboliste à la fin du siècle dernier. Il fréquentait, surtout depuis 1896, un cercle de littérateurs rassemblés un laps de temps autour d'un personnage excentrique, Al. Bogdan-Pitești, à peine rentré de Paris où il aurait fréquenté des anarchistes et des symbolistes « décadents », cercle dont faisaient partie le grand poète Al. Macedonski et d'autres poètes mineurs, tous symbolistes. Luchian fit alors des projets d'affiches et de couvertures pour un livre de poésies en français, décadentes-symbolistes, *Sensations intimes* de Bogdan-Pitești et leur sujet trahit le goût « fin de siècle ». Il composa aussi une affiche-couverture pour la revue d'art « Ileana », reprenant une image familière (une jeune fille avec des fleurs des deux côtés de la coiffure)⁴⁹ des affiches « modern style », dont la vogue internationale n'avait pas tardé de conquérir aussi Bucarest, où l'on annonçait, depuis 1895, des ventes d'affiches en couleurs et où l'on commençait à publier de longs et assez documentés articles sur le « nouvel art de l'affiche ». Une année seulement après la parution dans la « Revue des Arts décoratifs » de l'article-manifeste sur *L'Art nouveau* d'Eugène Grasset, à Bucarest on publiait déjà des articles sur le problème de l'adoption en Roumanie de ce courant décoratif. On connaît le rôle important (dans les dernières années de nombreuses études s'en occupèrent) qu'a joué ce style linéaire de l'Art nouveau, en dépassant sa portée décorative, dans

tout l'art de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, beaucoup d'artistes, tels que Picasso et même Brancusi, ayant subi son attraction. Le symbolisme dans la peinture avait été identifié dès l'abord par Albert Aurier dans son célèbre article de 1891 avec le style décoratif : « La peinture décorative proprement dite . . . n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjective, synthétique, symboliste et idéiste ». Trouvant des points de départ dans les compositions bretonnes de Gauguin, dans les dernières compositions de Seurat, le dessin décoratif de l'art nouveau devint une manière d'une extraordinaire propagation, tant qu'il retourna à influencer même Gauguin et que l'expression moderne de l'espace y trouva un de ses appuis. Luchian montra un vif intérêt pour ces lignes ondoyantes, pour ces images élégantes et gracieuses, pour ces profusions de plantes échevelées et enchevêtrées, de fleurs luxuriantes, pour tout ce naturisme et culte de l'image féminine. Il a feuilleté assurément beaucoup de revues qui contribuaient alors largement à la diffusion de telles images (« Art et Décoration », « Revue des Arts Décoratifs » « The Studio », « Kunst und Dekoration », dont nous savons qu'elles figuraient dans la bibliothèque de son ami Bogdan-Pitești, qui possédait en outre un panneau décoratif de Mucha et un dessin « modern style » de Brangwin) et il se consacra à la réalisation de quatre panneaux décoratifs, tout à fait dans le style de l'art nouveau (dans la fig. 10 un dessin rehaussé à l'aquarelle pour un de ces panneaux). Ils sont inspirés évidemment de semblables compositions de Grasset⁵⁰ ou bien directement de celles de Georges de Feure, qui était devenu depuis 1898 le représentant du style dans la peinture⁵¹. Quand il sera appelé à exécuter des panneaux décoratifs, bien plus grands, pour le nouveau bâtiment de la Maison des fonctionnaires publics, Luchian s'inspirera de nouveau des motifs symbolistes, en réalisant une composition (aujourd'hui détruite) avec des

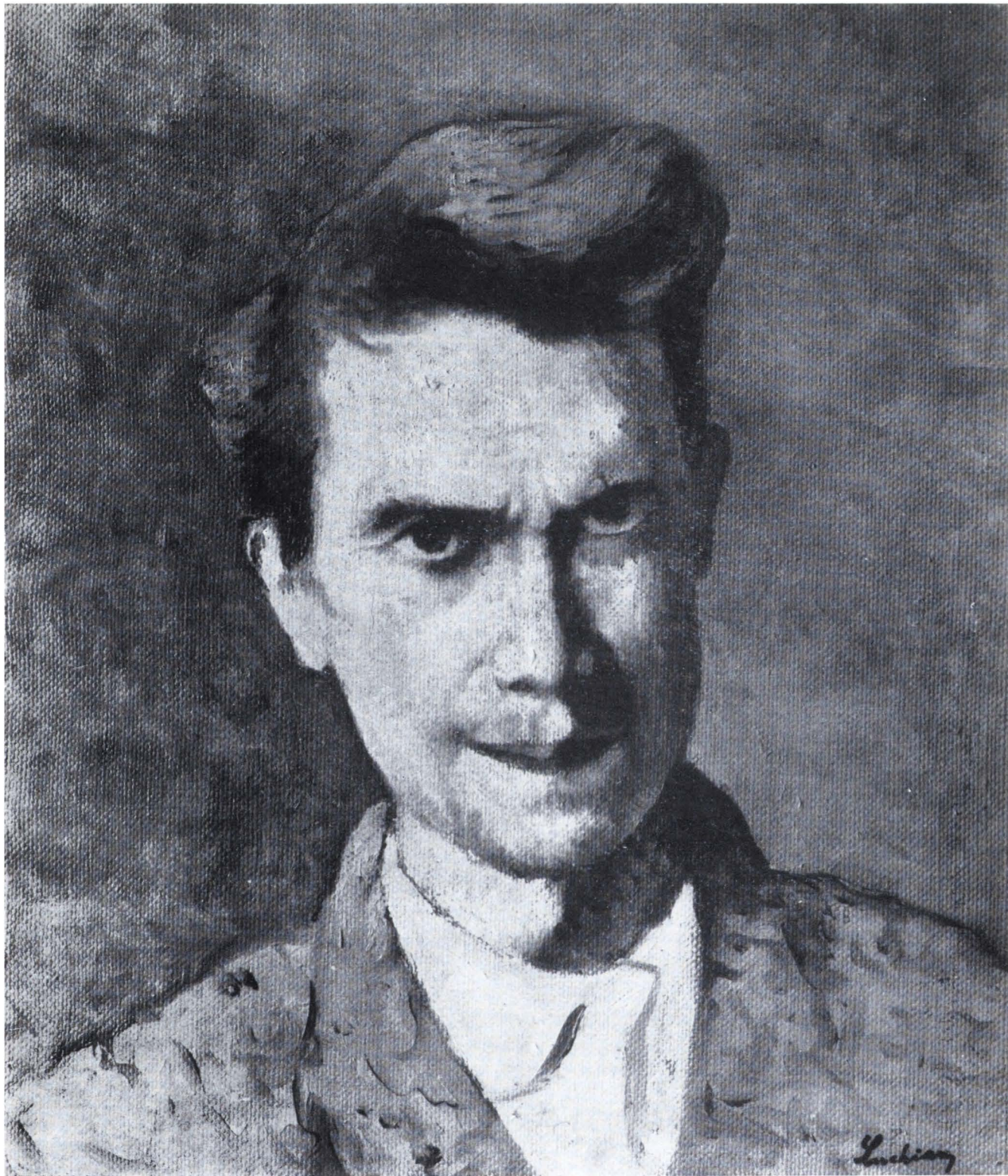


Fig. 25. — *Autoportrait*. Bucarest, Musée Zambaccian.

jeunes femmes dans un jardin fleuri et ornementé, composition qui rappelle Mucha, mais aussi Denis. Par de semblables compositions décoratives Luchian participait au goût symboliste de son époque et sa sensibilité même en viendra à trouver des tangences tout à fait significatives avec quelques principes de l'esthétique du symbolisme, ainsi que certains documents le confirment. Un motif tout à fait symboliste, *Ophélia* (on se rappelle, parmi tant d'autres, « la blanche Ophélia qui flotte comme un grand lys » de Rimbaud), dont l'image était si répandue depuis celle du pré-raphaélisme (Millais) apparaît, avec la tête couronnée de fleurs, les longs cheveux épars, dans un dessin de 1897, étude pour une tête de femme au pastel qui était décrite précisément comme une Ophélie et où l'on découvrait « un impressionnisme mystique et subtil qui n'aurait point déplu à Baudelaire ». Dans une autre tête de femme, intitulée *Mélancolie*, on était tenté à voir « une note décadente analogue » et, chose tout à fait significative, la couleur du tableau était jugée comme trahissant une intention nettement propre à l'esthétique symboliste : « La seule gamme des couleurs suggère déjà l'idée du sujet »⁵². Une *Tête de Christ*, une *Tête de Saint Sébastien*, tableaux exposés en 1898, contenaient aussi, dans leurs interprétations, des allusions symbolistes et comme telle doit être jugée aussi une vaste composition représentant *Jésus au Jardin de Gethsémani*, à laquelle les journaux annonçaient qu'il travaillait en 1899 : ce qui nous rappelle un sujet cher aux peintres symbolistes, par les subtiles spéculations qu'il pouvait offrir, et que Gauguin illustrait, toujours en 1899 par son fameux tableau que Van Gogh estimait « pas destiné à être compris »⁵³. Des sujets aux allusions symbolistes reviendront bien plus tard dans l'œuvre de Luchian : un *Christ portant la croix*, de 1908, une *Jeune femme dans un jardin*, de 1907, dans une robe et des voiles ondoyants, aux effets tout à fait « art-nouveau », agenouillée et entièrement

entourée de fleurs, comme dans un vrai *hortus conclusus*. Le dernier tableau du peintre représentant une jeune fille rêvant langoureusement, veillée par des vases aux chrysanthèmes violets, apparaîtra comme un lointain écho d'une révolue sensibilité symboliste. Comme peintre aux semblables préoccupations, Luchian devait même, en 1900, assumer (mais le projet échoua) la rédaction artistique d'une revue, « Le Faune » (la rédaction littéraire allait revenir au poète symboliste Ștefan Petica). En 1898, en tant que premier peintre de la société artistique *Ileana*, il fera le portrait au pastel d'un illustre invité de la société, le Sâr Josephin Péladan, représentant d'un des courants en marge du symbolisme, dont la visite et la conférence à Bucarest produiront beaucoup de bruit et même d'émoi parmi les jeunes adeptes du confus mysticisme aux allures vaticinantes de l'auteur des « étopées » de la *Décadence latine*. Nous signalons le portrait de Luchian (qui n'oublia pas de mettre au-dessus de la tête du modèle un signe de ses accessoires magiques) comme un document à ajouter, après ceux d'un Alexandre Séon de 1892, à l'iconographie de l'écrivain.

Dans les mêmes années de la fin du siècle, dans quelques lettres qu'il adressait à une jeune fille amie, Luchian arrivait à composer de vrais poèmes en prose, d'une exquise atmosphère symboliste, qui évoquent ceux que semait alors dans les journaux le poète Ștefan Petica. Mais dans une lettre, en parlant d'un projet de portrait, il confesse ses convictions esthétiques, qui prouvent une orientation assez originale. Après la description d'un portrait composé d'une façon pré-raphaélite (« les yeux en contemplation . . . les cheveux épars, . . . des roses sur le sein nu . . . le front couvert par des faisceaux de sa riche chevelure . . . sur un fond d'azur, une jaune auréole autour de la tête . . . »), il fait connaître son opinion sur le non-fini : « Quand dirais-je que ce tableau est fini . . . ? . . . je m'arrêterais définitivement quand il me donnerait une idée complète de l'impres-

sion générale suscitée par mon modèle. Un tableau est fini... quand la *partie spirituelle* de la composition a été bien trouvée... » Voilà une conception tout à fait différente de celle du non-fini comme suggestion d'une impression visuelle, conception qui s'approche bien de celle des peintres symbolistes et synthétistes, pour lesquels une œuvre n'était que le signe équivalent d'un état d'âme. Et c'est ainsi que Luchian trouvait dans ses tangences avec l'éphémère sensibilité symboliste de l'époque de ses débuts quelque point de départ pour l'élaboration de certains principes de la vision artistique moderne. Il trouva ainsi des précédents à la définition d'une nouvelle conception du rapport, si essentiel pour toute esthétique figurative, entre la nature, la réalité, et l'art. Pour lui, comme pour un romantique tel que Delacroix, la nature deviendra un dictionnaire, une existence gouvernée par la monotonie et la banalité, que l'artiste est appelé à organiser et à exalter. « Quel ciel y a-t-il dans l'enfer de Delacroix ? C'est une création de sa tête, elle n'est pas dans la nature... Il faut exalter la nature. Seulement un visionnaire peut le faire, celui qui travaille d'après ses souvenirs ». Il disait encore : « Quand tu fais un arbre, qu'il rappelle celui de la nature, mais que l'arbre soit entièrement le tien », ou « Ceux qui sur un arbre dessiné mettent une couleur de leur impression personnelle, de leur sentiment, vont réussir souvent bien mieux ». La conscience d'une différence de substance entre la réalité et l'art est affirmée explicitement : « L'art c'est une chose, la réalité une autre. La certitude de la réalité objective, qu'est-ce que c'est ? Rien ! Du moins dans l'art, rien. Nous ne faisons pas de la science », tout comme la primauté de l'idée, de la conception : « La réalité en soi-même n'a aucune valeur artistique. Un talent peut créer indépendamment de la nature. La conception, l'idée, on peut les trouver quelque part, toutes faites ? » Mais il n'arrivera jamais à abolir le concept de la réalité, que la peinture abstraite viendra

détruire. Il la garde comme un point utile de référence, donc comme une sorte de dictionnaire : « Nous avons besoin de la réalité, afin de ne pas nous égarer, pour ne pas arriver à faire un art incompris. Comme point de départ, d'intelligence, la nature est nécessaire, on ne peut pas y renoncer ». Il reviendra à cette idée, en affermissant la nécessité de ne pas changer les données essentielles de la réalité : « Moi, comme artiste, je crée une réalité qui n'existe pas, parce qu'elle ne ressemble pas à la réalité. Je fais des arbres, des maisons, qui ne ressemblent pas aux réels. Mais je crée une réalité tout aussi vraie que celle vue par tous. Je peux réussir seulement en conservant les éléments intacts. Je ne peux pas créer des arbres aux racines en haut, ni des maisons aux toits en bas ». C'est clairement exprimer l'essentiel d'une poétique, qui reste fidèle au principe de ne pas violer les lois de l'existence objective, tout en affirmant la liberté de disposer des données de la réalité au gré des fins artistiques. L'œuvre devient ainsi une métaphore de l'univers familier à tous : « Il faut parler des choses que tous connaissent, sans prononcer leur nom ». Au point de vue artistique c'est toujours l'art qui tient la primauté : « La lumière dans un tableau, si elle tombe bien, à sa place, est plus précieuse que la lumière du soleil — pour un peintre bien entendu ». C'est de telles convictions sur l'art, fruits de ses méditations le pinceau à la main, qu'ont surgi les œuvres, si originelles à leur temps, de Luchian. Le principe qu'elles affirment, si différent du naturalisme, pourrait être exprimé aussi par la fameuse formule de Cézanne de l'art comme un ordre parallèle à la nature. « Il ne faut pas copier nature, disait encore Luchian. Il faut la travailler à son exemple ». La peinture de Luchian comme toute la peinture moderne témoigne de cette conscience, que tout en évoquant des images du monde naturel, l'œuvre qu'on va réaliser appartient à un certain ordre de couleurs et de lignes disposées sur une surface. Par ses rapports avec

l'expérience symboliste et celle de l'art nouveau à la fin du siècle, Luchian alla rejoindre les directions du développement de la vision moderne. Grâce à de longues et difficiles clarifications intérieures, il parvenait à donner une forme personnelle à son mode de vision, à raffermir ses goûts pour la couleur et la composition à surface. Dans une composition de 1899, un petit tableau représentant une pauvre femme et un enfant aux abords de la ville (fig. 17) il vient d'offrir une œuvre caractéristique pour son style. On rencontre la force constructive de sa touche, cette faculté de disposer les formes comme des masses organisées à la surface, en présentant toute leur capacité décorative, mais en suggérant aussi la profondeur. Car un des problèmes centraux de la peinture de Luchian, comme de celle de la fin du siècle, d'un Cézanne ou d'un Gauguin (avec des précédents bien importants chez Manet et chez les impressionnistes), fut celui de la création d'un nouvel espace pictural, en détruisant les vieilles lois de la perspective scientifique de la Renaissance. Luchian cherchera un équilibre entre l'effet décoratif de la surface et celui de la profondeur. Il s'efforcera d'imaginer pour chaque composition des solutions nouvelles, une originale répartition des accents, soit linéaires, soit chromatiques, soit de matière ou de touches, pour en obtenir par une savante marqueterie l'effet désiré qui s'avère, dans les œuvres parfaites, celui d'un point extatique d'équilibre qui ne fait que traduire le moment éternel de la contemplation poétique. Luchian sera capable d'offrir des solutions extrêmement variées de cet équilibre mobile, depuis la suavité des nuances impondérables harmonisées du pastel, jusqu'aux violences, aux brutalités même des touches qui dans certaines de ses œuvres des dernières années ont l'apparence d'un tumulte désordonné (exemple éminent, ce grand *Paysage de Hanganu* (fig. 20), où dans chaque élément, l'herbe, les arbres, les collines, les pierres, le ciel, c'est une tout autre touche qu'on

rencontre, pour que tout de même toutes ces zones orageuses finissent par s'apaiser réciproquement, dans cette harmonie fervente et hardie souvent propre à Luchian).

On peut supposer que Luchian a pu connaître des reproductions des œuvres de Cézanne ou de Gauguin, bien qu'à l'époque elles ne fussent pas si répandues (c'est seulement à l'occasion de l'exposition posthume des œuvres de Cézanne au Salon d'Automne de 1907, que le nom du peintre commence à apparaître plus fréquemment dans nos revues). La circulation des reproductions qui contribua si fortement aux échanges des expériences, des suggestions, pendant toute cette époque, ne restera pas sans apporter des conséquences aussi pour l'œuvre de Luchian. Mais il était en mesure maintenant de recevoir une suggestion étrangère, la chercher ou la choisir, parce qu'elle venait de répondre à une nécessité intime. Et s'il viendra à rencontrer, tant dans ses paysages, ou dans ses tableaux à figures, ou dans ses natures mortes à fleurs, que dans ses couleurs ardentes, calmes ou hardies, ou dans ses touches véhémentes ou unies, dans ses lignes de cloisonné ou rudimentaires, brisées ou ondoyantes, calmes ou nerveuses, certains accents qui rappelleront bien soit Cézanne soit Gauguin, soit quelquefois même l'expressionnisme, ou plus encore une vision primitive (qui constituera peut-être son expression la plus originale), c'est parce que « ce peintre savant », comme le nommait Focillon, était capable de vivre authentiquement ce que Taine nommait « la température morale » de son lieu et de son temps.

Les voies pour parvenir à une expression picturale personnelle, qui soit aussi l'expression des tendances vitales de la vision moderne, ont été pour Luchian longues et difficiles, tortueuses et entravées, il a fallu qu'il paye quelquefois des erreurs artistiques, des inégalités, il n'a pas réussi toujours à concilier des tendances contradictoires, à éliminer des résidus inaccorables. Souvent ses œuvres se réalisent

seulement dans quelque détail (le peintre même allait jusqu'à affirmer qu'une œuvre « peut vivre seulement par un détail intéressant »), toujours remarquables par leur conception moderne de la forme, mais nombreuses sont aussi les œuvres parfaites où le peintre a réussi de s'exprimer tout entier et fondre, en même temps, des éléments essentiels d'une vision picturale moderne. Quand son style était depuis bien longtemps défini, tout en trouvant toujours de nouvelles formes d'expression, de jeunes peintres roumains de la nouvelle génération commençaient à apporter des échos divers des nouvelles conquêtes formelles de la peinture occidentale. Et on faisait du pointillisme, on faisait du Gauguin, de l'expressionnisme, on « cézanisait » même. Mais c'était proprement des échos. Ils parlaient le langage de l'époque, mais dans une langue qui n'était pas tout à fait la leur. Luchian parlait aussi ce langage moderne, peut-être même avec

plus d'outrance, mais dans une langue qui était bien à lui. À tel point que les peintres des nouvelles générations ont pu reconnaître, en 1912, dans son art alors triomphant, les données fécondes de la vision picturale moderne, mais aussi une résonance particulière, qu'ils appelèrent « roumaine ». Luchian leur annonçait vraiment (en utilisant une belle expression de Denis à propos de Gauguin) les deux testaments à la fois. L'esprit moderne de la peinture pouvait découvrir ses tendances dans l'œuvre de Luchian, mais transfigurées, fondues dans une nouvelle vision organique, qui, en fin de compte, ne témoigne que d'elle-même. La considérer autrement, c'est se refuser de juger la poésie en elle-même. Car Luchian, comme tout véritable artiste « ne relève que de lui-même », pour rappeler les paroles célèbres et si vraies de Baudelaire : « Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres ; il ne cautionne que lui-même ».

Notes

¹ LIONELLO VENTURI, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938, p. 17–23.

² I. C. ASLAN, *Ce spune pictorul Luchian*, dans « Rampa », 16 février 1912.

³ V. CIOFLEC, *Vorbele unui pictor*, dans « Calendarul Minervei », 1910, p. 136–144.

⁴ VIRGIL CIOFLEC, *Luchian*, Bucarest, 1924. L'archive de V. Cioflec conservée à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Section des Manuscrits.

⁵ OSCAR WALTER CISEK, *Luchian și depășirea impresionismului*, dans « Revista Fundațiilor », sept. 1946, p. 56.

⁶ GINO SEVERINI, *Manet*, Rome, 1924, p. 19.

⁷ JEAN CASSOU, *Le climat politique, social et spirituel*, dans le vol. Jean Cassou, Emile Langui, Nikolaus Peusner, *Les sources du XX^e siècle*, Paris, [1961], p. 71 (ici, la citation de Degas).

⁸ Sur les rapports de Luchian avec l'art de Griogorescu, voir THEODOR ENESCU, *Anii de formare ai lui Luchian*, I, dans « Studii și cercetări de istoria artei » série « Arta Plastică », XII (1962), nr. 2, p. 273–283.

⁹ Sur l'histoire, de grand fracas, de ce legs, GERSTL MACK, *Vie de Cézanne*, Paris [1938], p. 282–288 ; GERMAIN BAZIN, *Trésor de l'impres-*

sionnisme au Louvre, Paris 1958, p. 43–47 ; JACQUES LETHÈVE, *La triste histoire du legs Caillebotte*, dans le vol. *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, 1959, p. 146–149 ; JOHN REWALD, *The History of Impressionism*, IInd ed., New-York, 1961, p. 570–572.

¹⁰ Un peintre allemand, séjournant à Paris en 1890–91, parle de visites qu'il faisait à la Galerie Durand-Ruel, où les patrons l'invitaient souvent dans les dépôts, pour lui montrer de bon cœur des tableaux de Manet, Renoir, Degas (H. SCHLIFFGEN, *Erinnerungen*, Munich, 1926, p. 200–201).

¹¹ G. WILLIAM, M. KANE, *Gauguin's Le Cheval Blanc: Source and Syncretic Meanings*, dans « Burlington Magazine », juillet 1956, p. 358–361.

¹² JACQUES LASSAIGNE, *Luchian*, Bucarest, 1947, p. 30.

¹³ GERMAIN BAZIN, *Le Salon de 1830 à 1900*, dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Rome, 1956, vol. II, p. 122.

¹⁴ Lettre citée par PHILIP TROUTMAN, *Roger Fry painter*, dans *Vision and Design. The Life, Work, Influence of Roger Fry. An exhibition arranged by the Arts Council*. London, 1966, p. 12.

¹⁵ Cf. JUSTIN LUCAS dans « Revue Encyclopédique », 1891, col. 457.

¹⁶ Sur les expositions de ces années et leurs échos, v. « Revue Encyclopédique », 1891–1893 et JOHN REWALD, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York, [1956], pp. 460–461 et 546–549.

¹⁷ RAOUL SERTAT, *Expositions à Paris*, dans « Revue Encyclopédique », 1892, col. 886.

¹⁸ JULES BRUN, *La Jeunesse Artistique*, II, dans « La Roumanie », 9 (22), mars 1902.

¹⁹ PIERRE FRANCASTEL, *La Fin de l'Impressionnisme. Esthétique et Causalité*, dans *Problems of the 19th and 20th Centuries in Western Art. Acts of the XXth International Congress of History of Art*, vol. IV, Princeton, 1963, p. 122–133.

²⁰ G. OPRESCU, *Retrospectiva Luchian*, dans « Viața Românească », avril 1939, p. 93–96; AL. BUSUIOCEANU, *Expoziția Luchian*, dans « România », 18 mars 1939.

²¹ N. PETRAȘCU dans « Ateneul Român », 15 juin 1894 et dans « Constituționalul », 17 juin 1894.

²² Sur l'affirmation de la « modernité » de Luchian, même dès ses premières expositions, dans la conscience critique des contemporains, voir T. ENESCU, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România*, dans « Studii și cercetări de istoria artei », III (1956), no 3–4, p. 185–207.

²³ L. BACHELIN, *Exposition « Ileana »*, dans « L'Indépendance roumaine », 4 (16), mars 1898.

²⁴ E. GRANT, *A propos de critique d'art*, dans « L'Indépendance roumaine », 9 (21) août 1898.

²⁵ Pour les critiques de Manet, G. A. HAMILTON, *Manet and his Critics*, New Haven, 1954, p. 47, 67, 255. Le même Jules Comte, une année plus tard, toujours dans « L'Illustration », cette fois à propos du *Bon Bock* qu'il appréciait comme la meilleure des œuvres de Manet, en soulignant qu'elle est seulement une œuvre inachevée, esquissée, revenait sur la même observation de l'arrêt en présence des difficultés (ibid., p. 261). Dix ans auparavant, chez un autre critique de « L'Illustration », Francion, qui parlait aussi du *Bon Bock* (alors exposé au Salon) comme d'une trop sommaire esquisse, on peut rencontrer à peu près les mêmes paroles que plus tard chez le critique de Luchian : « Chaque fois qu'il y a une difficulté, le peintre s'arrête » (ibid., p. 165). « L'Illustration » étant une revue de grande circulation, dont on gardait les collections annuelles on pourrait bien supposer qu'elle était la source d'information sur Manet du critique roumain.

²⁶ A. DEUX, dans « La Roumanie », 27 décembre 1907 et OLIMP GRIGORE IOAN, dans « L'Indépendance roumaine », 20 décembre 1907.

²⁷ AL. BUSUIOCEANU, op. cit.,

²⁸ Présentée dans l'exposition « Franța văzută de pictori români » organisée par le musée Toma

Stelian en 1945 (« Album » pl. 15) reproduit encore dans Lassaingne, op. cit., pl. 5.

²⁹ Sans catalogues, sans autres documents, ces expositions d'œuvres à vendre ou seulement empruntées, d'un caractère tout à fait occasionnel, ne peuvent être précisées. On parle par exemple d'une « exposition des œuvres de Manet à la Galerie Durand-Ruel » que Berthe Morisot en 1894 « visitait souvent » (M. L. BATAILLE — G. WILDENSTEIN, *Berthe Morisot*, Paris, 1961, p. 21).

³⁰ L'aquarelle de Luchian peut être datée de 1901–1902 et dans ce cas le peintre a eu sous les yeux soit une reproduction de la peinture de Manet d'un des livres parus jusqu'alors, tel que celui de Bazire (1884) ou de Tschudi (1902), soit la reproduction du dessin à l'encre de Manet dans la « Gazette des Beaux-Arts », soit enfin, publiée dans la même revue de 1883, la gravure de Manet d'après son tableau. Il est difficile de croire que l'image aurait pu être composée si ressemblante à l'œuvre de Manet seulement de mémoire.

³¹ MAURICE DENIS (*L'époque du symbolisme*, dans « Gazette des Beaux Arts », 1934, p. 165–179) se rappelait que dans ces années-là « la renommée de Manet n'avait pas encore dépassé les limites d'une coterie ». Quant au rôle de précurseur du mouvement moderne de Manet, Zola considérait même dès 1884 qu'il ne pouvait « plus être nié par personne » (dans sa *Préface* au catalogue de l'Exposition des œuvres d'E. Manet de 1884).

³² Cf. A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 511–512.

³³ Dans un chapitre sur *La Peinture* de son livre *Idealism și naturalism*, Bucarest, 1883, p. 234.

³⁴ K. H. Zambaccian fut le premier à parler, sans en porter aucune attestation, des visites de Luchian chez le dr DE BELLIO (*Luchian iluminatul*, dans le vol. *Pagini de artă*, Buc. 1943 p. 72). Mais REMUS NICULESCU, dans son étude fondamentale sur le grand collectionneur roumain (*Georges de Bellio l'ami des Impressionnistes* dans « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », Tome I (1964), no. 2, p. 222–227) en traitant aussi des relations de celui-ci avec les peintres roumains ne mentionne aucun contact possible avec Luchian.

³⁵ Le salon de Jean Campineanu (qui mourut en 1888) était considéré à Bucarest comme un « petit musée » et un chroniqueur mondain y remarquait en 1882 « le délicieux » tableau de Manet (CLAYMOOR, *Echos mondains* dans « L'Indépendance roumaine », 5 (27) janvier 1882. Cf. REMUS NICULESCU, op. cit., p. 220 où l'auteur donne les reproductions de deux œuvres impressionnistes de la collection, deux paysages de Monet et de Pissarro.)

³⁶ ANTONIN PROUST, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1915, p. 30.

³⁷ STÉPHANE MALLARMÉ, *The impressionists and Edouard Manet (1876)*, fragments dans *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », p. 1624.

³⁸ STÉPHANE MALLARMÉ, *Quelques médaillons et portraits en pied*, dans le vol. cité, p. 532.

³⁹ Cf. NILS GÖSTA SANDBLAD, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954, p. 10–14, 99–100, 159–160. L'auteur étudie trois œuvres de la période d'avant 1870, mais toute son interprétation tend à souligner dans l'art de Manet les traits qui le séparent de la conception impressionniste de la forme, le montrant, à juste titre, comme le vrai précurseur, par son goût pour la composition en surface, par les formes de cartes à jouer, des post-impressionnistes, de la vision d'un Gauguin et même d'un Matisse (son œuvre la plus représentative en ce sens, *l'Olympia* était copiée, non sans raison, en 1891 par Gauguin). Dans l'interprétation récente de l'art de Manet, s'accuse une juste tendance de faire ressortir les traits qui le séparent, même à son époque de 1870, des impressionnistes. (Voir en ce sens, ALAIN DE LEIRIS, *Manet : Sur la plage de Boulogne* dans « Gazette des Beaux Arts », 1961, p. 60–61).

Il est significatif aussi de reconnaître chez Luchian des « difficultés de composition » tout semblables à celles rencontrées dans l'œuvre de Manet (ces « compositionnelles » incriminées par John Richardson dans son *Edouard Manet. Paintings and Drawings*, New York, p. 13–14). Loin d'être des négligences, elles sont, comme chez Manet (cf. Alan Bowness, *A Note de Manet's « compositional difficulties »*, dans « Burlington Magazine », 1961, p. 277) des choses délibérées, déterminées par la même tendance de composition en surface, ce « surface design that Manet always emphasizes ». C'est en ce sens précisément, que commençait avec Manet une ère moderne dans la peinture (v. aussi explicitement, Anne Coffin Hanson, *Notes on Manet Literature*, dans « The Art Bulletin », XLVIII (1966), p. 434–435 et, du même auteur, *Edouard Manet, The Art Institute*, Chicago, 1967, p. 21–23). Conquête moderne que la peinture roumaine incorporait grâce à l'œuvre de Luchian.

⁴⁰ NILS GÖSTA SANDBLAD (*op. cit.*, p. 14) parle de l'intérêt que les synthétistes suédois, pendant leurs études à Paris autour de 1890, montrèrent pour les œuvres de Manet antérieures à 1870.

⁴¹ Cf. JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 514.

⁴² Pour le mouvement artistique de ces années 1891–1893, J. REWALD, *op. cit.*, ch. IX et XX et les pages 546–549.

⁴³ L'expression appartient à G. GEOFFROY qui analyse le phénomène (*Articles de Paris*, 5 janvier 1892 dans « La Vie Artistique », II^e série, Paris 1893, p. 354–355).

⁴⁴ OCTAVE MIRBEAU, *Etre peintre* dans « Echo de Paris », 17 mai 1892, repr. dans le volume *Des Artistes*, Paris, 1922, I, p. 154.

⁴⁵ Cf. ED. ROD, *Salon de 1891* et EDM. POTHIER, *Les Salons de 1892* dans « Gazette des Beaux Arts », 1891, t. V, p. 449 et 1892, t. V, p. 440. MAURICE DENIS (*op. cit.*, *ibid.* 1934, p. 172) se rappelait ces années comme « des années décisives, de travail, de théories, d'effervescence ».

⁴⁶ Il raconte cet épisode dans une lettre du 11 juillet 1898 (publiée dans « Steaua », juin 1966, p. 32–33).

⁴⁷ J. LASSAIGNE, *op. cit.*, p. 30–31.

⁴⁸ L. BACHELIN, *op. cit.*

⁴⁹ On peut rencontrer cette image, d'inspiration sans doute pré-raphaélite (on l'appelait « à l'italienne »), dans une affiche d'Alice R. Glenny, une représentante américaine de cet art, reproduite dans CL. ROGER-MARX, *Les maîtres de l'affiche*, vol. II, Paris 1897, pl. 60 (comme œuvre de Mme John R. Glenny citée et décrite par La Forge dans le volume : M. Bauwens, T. Hayashi, La Forge, Meier-Graefe, J. Pennell, *Les affiches Etrangères illustrées*, Paris, 1897, p. 178, mais reproduite (p. 138/139) sous le nom de A. R. Gifford. Cette image aussi dans une affiche de Hohenstein de 1898, Cf. ROGER-MARX, *op. cit.*, vol. IV, 1899, pl. 160). Mais c'était une des parures féminines chères à Mucha (voir par exemple son affiche *Bières de la Meuse* de 1898, repr. *ibid.*, p. 182) dont la manière était fort goûtée à l'époque. Luchian, au dire de Cioflec, aurait manifesté un passager intérêt pour Mucha.

⁵⁰ Sur Grasset spécialement, ROBERT J. GOLDWATER, « L'Affiche moderne ». *A Revival of Poster Art after 1880* dans « Gazette des Beaux Arts », déc. 1942, p. 173–182.

⁵¹ Cf. ROBERT KOCH, *The Poster Movement and « Art Nouveau »* dans « Gazette des Beaux Arts », novembre 1957, p. 289. Une image tout à fait ressemblante à celles des panneaux décoratifs de Luchian, dans une lithographie en couleurs de Georges de Feure figurant sous le titre *Das Märchen* dans l'exposition *Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, München, 1964 (Catalogue n° 149, planche en couleurs). Autour de 1900 l'iconographie symboliste de ce genre de compositions décoratives était largement répandue, une spirituelle description détaillée de 1898 de O. Schwindrazheim étant reproduite par G. Schmalenbach dans son livre sur le *Jugendstil* (*Inaugural Dissertation*), Würzburg, 1934, p. 39).

⁵² L. BACHELIN, *op. cit.*

⁵³ Cf. J. REWALD, *op. cit.*, p. 306, 398, repr. p. 307. Voir aussi, G. WILDENSTEIN, *Gauguin*, Paris, 1965, Cat. no. 71. De la même année date un autre *Christ au Gethsémani* d'Émile Bernard (repr. par Rewald, p. 363).

Le problème des rapports qui ont existé, au cours de l'évolution de l'art médiéval roumain, entre l'observation directe d'après nature et le respect des modèles traditionnels², ainsi que l'étude du processus de la transposition de la réalité environnante en peinture n'ont pas constitué jusqu'à ce jour l'objet de recherches suivies. Les historiens et les critiques d'art sont généralement enclins à accorder à l'observation de la nature, même là où il s'agit d'œuvres appartenant à l'art médiéval, la même importance que celle dont elle jouit dans la peinture moderne. Ils jugent d'après les mêmes critères les œuvres d'époques plus reculées, représentatives pour l'art byzantin proprement dit, et celles qui manifestent déjà des tendances à intégrer les reflets de la peinture de la Renaissance et du Baroque dans le langage des formes de l'époque respective. L'apparition passagère de certains éléments inspirés de la vie réelle qui furent souvent la conséquence de l'influence exercée par la littérature populaire, comme dans le cas des scènes de combat et de travail, l'emploi du motif des instruments de musique, des motifs zoomorphes à signification symbolique, la représentation des « hora » (ronde paysanne), des tziganes montreurs d'ours, etc., a été fréquemment signalée comme un exemple du procédé de l'observation de la nature, alors qu'en réalité, l'illustration de de ces thèmes n'est que l'expression — de même d'ailleurs que dans la peinture byzantine et post-byzantine — du processus d'intégration de certains aspects localisés de la vie contemporaine dans le répertoire thématique de la peinture médiévale roumaine. Les cahiers de modèles constituent des documents précieux révélant à la fois le rôle joué par les formes traditionnelles et la pénétration des éléments inspirés de la réalité, aussi bien sous l'influence des gravures et des illustrations des livres d'Occident que par l'étude directe d'après nature pratiquée par les peintres.

Des cahiers de modèles ainsi que des « podliniks » russes, des « herminies » grec-

LES MODÈLES TRADITIONNELS ET L'OBSERVATION DE LA RÉALITÉ DANS LA PEINTURE VALAQUE DU XVIII^e SIÈCLE: LE CAHIER DE MODÈLES DE RADU LE «ZUGRAV»¹

Teodora Voinescu

ques, les versions des textes de Denis de Fournie et sans doute d'autres ouvrages anonymes plus anciens de provenance byzantine et sud-balkanique — ont circulé dans le milieu artistique des « zugravi » de Valachie³. Parmi ces différents genres d'ouvrages, les cahiers de modèles, dont la circulation est fréquemment attestée⁴, surtout au XVIII^e siècle, sont — par la richesse et la variété de leur contenu — en comparaison du caractère de programme des herminies — ainsi que par l'abondance de l'illustration, ceux qui intéressent directement l'étude de la peinture médiévale roumaine. Elaborés par les « zugravi » en vue de leurs nécessités professionnelles, ces « cahiers » constituent pour les artistes de véritables répertoires de modèles, contribuant à la transmission des types iconographiques, des formes compositionnelles traditionnelles, en même temps que de leurs propres essais en fait d'études d'atelier ou d'après nature. À côté des modèles traditionnels, représentant des figures dans différentes attitudes, des personnages de différents âges, des esquisses de portrait, ces collections renferment aussi des éléments de paysage⁵. L'exécution des copies — c'est-à-dire la traduction en dessin des modèles plus anciens — reste à la base de ces recueils, la peinture se révélant de ce point de vue, comme un art ayant une

tradition encore puissante. Étant donné, d'ailleurs, que la transposition d'un modèle initial devient avec le temps une pratique d'atelier, ces cahiers sont non seulement acceptés, mais finissent même par être considérés nécessaires⁶. Les herminies — même leurs versions les plus anciennes — contiennent des indications sur le mode d'exécution des copies ou des modèles, avec des recommandations aux apprentis de considérer les « cahiers de modèles » comme les meilleurs entre les maîtres⁷.

Une contribution importante pour la connaissance de la pratique de la peinture médiévale roumaine nous est fournie par deux manuscrits de la collection de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (n° d'inv. 4602 et 5307) comprenant principalement l'œuvre de Radu, « zugrav » assez connu de la seconde moitié du XVIII^e siècle et promoteur de l'ouvrage⁸. La contribution, dans le même cahier du « zugrav » Avram, représentant d'une école de peinture locale de la première moitié du XIX^e siècle, de la ville de Tîrgoviște, ainsi que celle de ses apprentis de la même époque, est due au fait que ces modèles, qui entre 1833 et la fin du XIX^e siècle ont circulé parmi les « zugravi » de cette ville sont finalement devenus la propriété d'Avram; ce qui explique pourquoi les manuscrits en question sont généralement connus sous le titre de « Cahier de modèles d'Avram, le „zugrav” de Tîrgoviște ».

Quoique entrés dans la collection de l'Académie par des voies différentes⁹ et conservés aujourd'hui en tant qu'ouvrages séparés, ces cahiers, étant donné leur contenu et la succession chronologique des dessins, doivent être considérés comme un seul ouvrage¹⁰.

Dans sa forme actuelle, le cahier n° 4602 se compose de 148 feuillets avec dessins. Dans le cahier n° 5307 il n'y a que 53 feuillets. Tous ces feuillets sont numérotés en suite (probablement à une date récente). Les dimensions du papier sont de 0,150 m/0,220 m pour le cahier du XVIII^e siècle :

les dessins du XIX^e siècle sont exécutés sur des feuillets d'un format plus grand : 0,175 m/0,240 m. On discerne une différence aussi en ce qui concerne la qualité du papier, qui est d'un blanc jaunâtre et plus épais pour les dessins du XVIII^e siècle. Les artistes du XIX^e siècle se sont servi d'un papier plus mince, rayé et filigrané, pareil à celui employé par Radu pour certains dessins de la dernière période de sa vie. Avram seul dessine sur un papier d'un bleu pâle. La différence entre les dessins de Radu et celles du siècle suivant réside également dans la technique employée, seuls les premiers étant coloriés à l'aquarelle. Les dessins de Radu sont exécutés à la plume, à l'encre noire ou à la sépia. Ils sont coloriés avec des couleurs extraites de substances végétales, dans des tons de vert et de rouge, de vert et de brique, ainsi que dans de délicates combinaisons de tons clairs de gris-bleu, rose, lilas, brun clair. On n'a employé l'or que dans un seul ouvrage, pour le nimbe d'un saint d'une icône. Pour obtenir des effets picturaux de blanc et de noir, le peintre — à l'instar d'autres miniaturistes contemporains, tels le « zugrav » Grigorie et Popa Flor — ont eu recours à la technique du lavis. Des traces au crayon nous permettent d'entrevoir le procédé d'exécution consistant en une esquisse au crayon, dont le peintre rehausse ensuite le contour à l'encre avant de la colorier. Parfois les couleurs ne sont qu'indiquées au moyen de lettres cyrilliques.

Du point de vue de leurs qualités artistiques, les modèles dus à Radu se distinguent de ceux de ses successeurs par des traits témoignant d'un lien plus étroit avec la tradition et par ses réels dons de dessinateur.

De nombreux ouvrages portent la signature des artistes. Le nom du « zugrav » Radu apparaît en plusieurs variantes, qui ne correspondent toutefois pas à des périodes précises de sa vie. Il signe tantôt simplement « Radu zugraf », tantôt avec le titre de « Dascălul Radu zugraf » (dascăl =

Fig. 1. — Thrène. Mise au tombeau (photo N. Ionescu).



Fig. 2. — Le fils prodigue (photo N. Ionescu).



Fig. 3. — L'église de Gura Văii. La frise de portraits sur le mur méridional.

maître, professeur) ou de « Dascălul Radu zugraf sin Mihai zugraf » (fils du « zugrav » Mihai).

Des notations à l'encre, consignées par des artistes au cours de leur existence, indiquent des événements se rapportant à leur activité ou à leur vie familiale. On y rencontre en même temps des dates historiques, des renseignements concernant certains phénomènes naturels extraordinaires (pluies torrentielles, tremblements de terre, éclipses), des extraits des herminies, des tropaires, des pénitences, des invocations, des textes liturgiques, des indications de couleurs, des comptes, une exorcisation pour la maladie, une oraison, de mariage, des commandes, des contrats, ensemble constituant une riche substance d'information, qui imprime aux cahiers l'atmosphère de l'époque. Quelques annotations, représentant des comptes, sont rédigées en grec, le reste est en roumain.

Les manuscrits contiennent une riche collection de modèles disposés par un ou par deux sur le même feuillet, sans ordre précis. L'étude du matériel permet sa classification en plusieurs groupes, selon les sujets traités, notamment : études d'atelier, modèles et études pour la représentation des saints (prophètes, apôtres, saints militaires, martyrs, etc.), modèles représentant « les Fêtes », thèmes liturgiques,

épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, thème de l'Hymne Acathiste et de l'Apocalypse, épisodes de la vie des saints, conciles œcuméniques, études pour la décoration de la coupole du Pantocrator et de l'arc triomphal, icônes, portraits de fondateurs, études d'animaux et d'oiseaux associés à l'illustration du Zodiaque, les psaumes 148 et 150 et le thème du Jugement dernier. Un groupe important est constitué par les copies exécutées d'après d'anciens ensembles de peinture et surtout d'après les fresques de l'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, ainsi que par les copies d'illustration de livres imprimés et de gravures sur bois.

Nous nous bornerons dans la présente étude à signaler l'importance que présentent pour le problème énoncé les dessins du « zugrav » Radu et surtout deux catégories parmi ces dessins : ceux qui se rattachent à la tradition de la peinture du XIV^e siècle, en opposition avec ceux qui témoignent des préoccupations de l'artiste pour l'étude d'après nature. Parmi les dessins appartenant à la première catégorie, on remarquera les modèles représentant des silhouettes de prophètes¹¹ (ms. 4602, f. 20 v^o et 115 v^o), dont la typologie et les proportions se rattachent à la peinture du XIV^e siècle, telle qu'elle apparaît dans l'église princière Saint-Nicolas



Fig. 4. — Radu le « zugrav ». Autoportrait.

de Curtea de Argeș, avec ses personnages élancés, vêtus de riches et amples draperies, aux gestes larges, ses saints militaires portant des cottes de mailles dorées (ms. 4602 f. 119 r° et 117 v°)¹². Une série de compositions du cycle de la Passion et de celui des Miracles reproduisent les peintures du naos et du sanctuaire du même monument (ms. 5307 f. 3 r°; Présentation de Jésus au temple, f. 3 v°; saint Marc, f. 5 r°, Parabole des vierges sages et des vierges folles — et Pécheresse, f. 5 v°; Laissez venir à moi les petits enfants et Jésus est reçu chez Marthe, f. 6 r°; Les Marie annoncent la résurrection aux apôtres et La pêche miraculeuse, f. 6 v°; Le bon Samaritain et L'apparition de Jésus sur la montagne, f. 7 v°; La cène

d'Emmaüs et Pierre et Jean annoncent les apôtres, f. 8 r°; Arrestation de Jésus, f. 8 v°; Les myrophores annoncent la résurrection aux apôtres et Apparition de Jésus aux apôtres, f. 9 v°; Descente de croix et Mise au tombeau, f. 10 r°; Parabole du bon grain et de l'ivraie, f. 10 v°; Pierre et Jean au tombeau et La troisième apparition de Jésus aux apôtres, f. 12 v°; Celui qui se faisait construire un palais et La décollation de saint Jean, Ms. 4602 f. 103 r°; Hérode consultant les Sages, f. 103 v°; Cène, f. 107 r°; Partage des vêtements, Dérision, f. 107 v°; Le chemin de la croix¹³.

L'importance et le poids accordés par l'artiste à ces peintures attestent le rôle de premier ordre joué par la peinture

d'Argeș non seulement dans l'évolution de la peinture médiévale au XIV^e siècle mais aussi dans le processus d'intégration de ces formes traditionnelles dans la nouvelle synthèse de la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. L'étude comparative entre les cahiers de modèles et les peintures de l'église princière Saint-Nicolas nous mène à la conclusion que le nombre des modèles reproduits par Radu est de beaucoup supérieur à celui mentionné par les chercheurs antérieurs¹⁴. Tous ces dessins ont été exécutés avant la restauration qui a eu lieu, selon notre opinion, autour de l'année 1759 (et non en 1766, date adoptée par plusieurs auteurs, — d'autant plus que Sandu Bucșenescu, auteur de la restauration, est mort en 1760). C'est dans le même sens que plaident — comparées à la peinture actuelle — les esquisses qui reproduisent intégralement quelques scènes (Dérision et Portement de croix) ainsi que d'autres scènes dont les sujets ne peuvent être identifiés dans l'ensemble restauré. De ce fait, les modèles du « zugrav » Radu représentent en même temps de précieux documents pour la connaissance de l'aspect original de la décoration murale du XIV^e siècle.

Ce n'est pas sans intention précise que l'artiste a introduit parmi ses modèles la scène du miracle de sainte Euthymie (ms. 4602, f. 89 v^o) d'après la peinture du pronaos du monastère de Cozia. Le thème, non identifié au point de vue iconographique par les auteurs qui ont étudié jusqu'à ce jour l'ensemble datant du XIV^e siècle de Cozia, a été identifié par nous et rattaché à l'illustration du VI^e concile œcuménique. Représenté pour la première fois à Cozia au XIV^e siècle — si l'on considère le stade de nos connaissances — il revient fréquemment dans les peintures de l'école de Hurezi et se maintient au XVIII^e siècle dans quelques monuments de Bucarest, aux églises « Dintr-o zi » (D'un jour) et Kretzulescu, par exemple.

L'artiste trouve une source importante d'inspiration, autant pour la composition

que pour le mode d'exécution, dans les livres illustrés imprimés au XVII^e siècle, (« La parabole du fils prodigue » dans *Evangelhia învățătoare* (L'Évangile enseignante) imprimé à Govora, en 1612: les conciles œcuméniques d'après les gravures sur bois de *Indreptarea legii* (Guide de la loi), imprimé à Tirgoviște, en 1653 (ms. 5307 f. 11 r^o, ms. 4602 f. 81 v^o).) Tous ces dessins sont en mesure d'illustrer et de justifier le rôle du modèle à une époque où le fondement de la peinture consistait dans le maintien de la tradition, l'enseignement artistique étant entièrement basé sur l'expérience des prédécesseurs.

Mais le « zugrav » Radu ne s'est pas limité à de simples opérations de copiste: il exerçait en même temps sa main et son œil par l'exécution d'esquisses variées d'après nature, dans lesquelles il poursuivait tout particulièrement les lignes du corps humain, les gestes et les attitudes des personnages en mouvement. Tous ces exercices ont joué un rôle de premier ordre dans sa formation artistique et aident à comprendre le processus même de l'évolution de la peinture valaque, dans laquelle — de même que dans l'œuvre du « zugrav » Radu — on peut facilement reconnaître une double orientation: d'une part, le lien avec la tradition, qui se maintient avec ténacité, d'autre part, la tendance de plus en plus évidente vers une vision nouvelle, permettant de cultiver un art renouvelé, répondant aux exigences du moment social vécu par l'artiste.

La figure de saint Jean-Baptiste (ms. n^o 5307, f. 52 v^o), la présence parmi les dessins du portrait d'une jeune fille en costume d'époque, avec des accessoires de chasse, rappelant les sybilles traditionnelles qui ornaient les façades des églises du XVIII^e siècle, ainsi que les gravures et les dessins d'artistes étrangers qui avaient voyagé chez nous et avec l'art desquels l'œuvre du peintre Radu présente d'évidents points de ressemblance, sont autant de témoignages caractéristiques pour la vision nouvelle atteinte par l'artiste.

La mesure dans laquelle l'artiste a profité des études contenues dans le cahier de modèles ressort de l'analyse des deux ensembles de peinture exécutés par celui-ci entre les années 1758 et 1761, dans l'église de Gura Văii et celle de Brădet, ensembles où nous retrouvons quelques-uns des modèles du cahier qui nous permettent de reconnaître le fil conducteur de son activité, la conception picturale de l'artiste, la place qu'il assignait à la tradition et celle qu'il accordait à l'innovation.

Dans la représentation du « Dimanche des Myrophores » et du « Dimanche de l'Aveugle » à l'église de Gura Văii, ainsi que dans l'illustration du cycle des vies des saints Démètre et Nestor de Brădet, la fidélité envers les modèles du cahier est plus qu'évidente.

Cependant l'emploi du modèle ne l'a pas empêché — bien au contraire, elle l'a aidé — à réaliser à Gura Văii, dans le tableau du patron de l'église, une œuvre originale, imprégnée d'atmosphère. Quoique traitée dans l'esprit populaire, l'image de saint Georges de Gura Văii renferme l'essence transcendante de la peinture byzantine, avec laquelle le peintre s'était familiarisé en copiant les modèles traditionnels.

L'œuvre la plus significative pour l'observation de la nature reste cependant la frise de portraits qui décore la façade sud de l'église de Gura Văii, peinture inédite, dans laquelle l'artiste a remplacé les figures de sybilles et de prophètes (caractéristiques pour la décoration des églises du XVIII^e siècle) par une frise de portraits de personnages contemporains, parmi lesquels il s'est représenté lui-même, suivant ainsi la ligne traditionnelle des portraits d'artisans, inaugurée vers la moitié du XVII^e siècle, par le portrait de Dragomir, à Băjești. Les personnages se détachent sur la blancheur du mur, harmonieusement encadrés, ainsi qu'une illustration bien mise en page, dans l'espace délimité par la ligne ronde des arcades. Ils se succèdent de gauche à droite, comme suit :

Ana, l'hôtesse des peintres, femme du vieux Ion, représentée debout, la main tendue vers une table où sont rangés différents objets parmi lesquels une carafe et un « țoi » (verre à țzuika). Le peintre a réussi à donner à cette femme habillée en paysanne, une figure pleine de noblesse. Suit le portrait de Gheorghe, homme jeune, portant un costume qui ressemble à celui des boyards, type du paysan devenu propriétaire terrien, dans l'attitude connue des donateurs. Le centre de la frise est occupé par l'autoportrait du peintre, représenté avec un « cobza » (instrument musical à cordes) à la main : détail qui peut s'expliquer par le fait que, à cette époque, les peintres étaient souvent en même temps les musiciens des villages, ainsi qu'il ressort aussi de la présence dans le cahier de modèles de l'artiste du texte d'une oraison de mariage. Le portrait suivant représente le vieux Ion, l'hôte des peintres, qui nous apparaît sous les traits d'un paysan âgé, mais encore plein de vigueur, portant le costume local spécifique. Vient ensuite le portrait du prêtre du village, dont les traits reflètent une grande sobriété. La frise s'achève par la silhouette d'une jeune fille tenant en main un branche à trois fleurs délicatement colorées en rouge grenat. En partant de la réalité l'artiste a réussi dans un ensemble surtout décoratif à peindre une suite de portraits de paysans qui, malgré leur caractère plutôt typique qu'individuel, et la répétition des modèles traditionnels témoignent pourtant de ses possibilités de reproduire la réalité au moyen de ressources simples et réduites.

Les deux tendances contraires qui s'entrecroisent dans le contenu du cahier de modèles du « zugrav » Radu illustrent le processus d'élaboration des principaux traits de style qui deviendront caractéristiques pour la peinture valaque de la fin du XVIII^e siècle. En étudiant ce cahier on peut suivre d'une manière ininterrompue aussi bien la ligne descendante, qui consiste dans un détachement progressif des sources de la tradition byzantine, que la ligne

ascendante, sur laquelle se situent les œuvres issues de l'étude directe de la nature. Plus difficile à suivre au début, cette dernière ligne devient de plus en plus marquée, pour atteindre enfin, au début du XIX^e siècle, à une priorité évidente de la peinture à caractère essentiellement

profane. Par ce double aspect, le cahier de modèles que nous venons de présenter s'adresse dans la même mesure à l'historien de l'art médiéval, préoccupé du respect de la tradition, qu'à l'historien de la peinture moderne, qui découvrira ici le filon d'un art de type nouveau.

¹ « Zugrav » — terme courant à l'époque médiévale pour désigner les peintres d'églises et d'icônes.

² Ainsi présenté, le problème des cahiers de modèles a formé l'objet d'un rapport présenté à la Session de rapports scientifiques de la XIII^e Section, qui a eu lieu en 1966 à l'occasion du Centenaire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Dans cette forme elle n'exprime qu'un seul des aspects multiples et importants illustrés par le riche contenu des deux manuscrits du peintre Radu.

³ La Section de manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie conserve un grand nombre d'herminies de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle, par exemple: ms. n^o 1283, Herminie du XVIII^e siècle, ms. 1795, *Epistimia zografiei*, le ms. n^o 1801, Herminies, *Manual de pictură bisericească* (Manuel de peinture d'églises), XIX^e siècle; ms. 2115, *Alcătuire a tot meșteșugul zugrăviei după izvodul părintelui Macarie întru sfînta mănăstire a Căldărușanilor* (Manuel complet de la peinture, d'après le père Macarie du saint monastère de Căldărușani), XIX^e siècle, et d'autres. Il faut aussi citer un manuscrit très connu, *Chipurile vechiului și noului Testament* (Les images de l'Ancien et du Nouveau Testament), 1709, Tirgoviște, œuvre d'Antim Ivireanu, exécutée pour le Prince de Valachie, Constantin Brîncoveanu (ouvrage se trouvant aujourd'hui en Union Soviétique, cf. Șt. BERECHTET, *Un manuscrit de zugrăveală a Mitropolitului Antim* (Un manuscrit sur la peinture par le Métropolitain Antim), dans *Anuarul C.M.I.* (Annuaire de la Commission des Monuments Historiques) II, 1928 et suiv.). Une copie de cet ouvrage a été exécutée par un excellent miniaturiste roumain, le prêtre Flor, cf. G. STREMPER, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800* (Copistes de manuscrits roumains avant 1800), 1^{er} volume, Bucarest, 1959, p. 69.

⁴ Les manuels et les modèles de peinture se transmettaient soit au moyen des copies, soit par héritage, de génération en génération, soit même par achat. Par exemple à l'intérieur du manuscrit n^o 4602, f. 54, il y a une annotation dont il résulte

qu'Avram de Tirgoviște avait acheté un nombre important de modèles, appartenant au « zugrav » Stan.

⁵ Cf. les données concernant le cahier de modèles du « zugrav » Grigorie, publiés par C. SĂNDULESCU VERNA dans son article paru dans *Biserica Ortodoxă* (L'Eglise orthodoxe), LV, n^o 7.10, juillet—août 1937, p. 491. Le Cahier du « zugrav » Grigorie, commencé en 1768, avant son départ pour la Croatie, où il devait peindre le monastère de Lepavina, renferme, outre les études d'atelier, des modèles, des esquisses d'après nature et de nombreuses études de fonds, avec des forêts et des paysages marins.

⁶ Cf. les décisions du « Concile des 100 chapitres », du XVI^e siècle où, dans un moment de crise religieuse et artistique, il est recommandé aux peintres d'icônes de travailler exclusivement d'après les modèles traditionnels. Commentées par G. OSTROGORSKY, ces décisions forment l'objet de son étude *Les décisions du « Stoglav »*, concernant la peinture d'image et les principes de l'iconographie byzantine, publiée dans le *Recueil Th. Uspensky*, 1^{er} volume, II^e partie, Paris, 1930, pp. 392—411.

⁷ Cf. VASILE GRECU, *Cărți de pictură bisericească bizantină* (Livres de peinture ecclésiastique byzantine), introduction et édition critique des versions roumaines, d'après le cahier rédigé par Denis de Fournia et traduit en 1805 par l'archimandrite Macarie, ainsi que d'après d'autres versions plus anciennes et traductions anonymes, Tchernovitz, 1936, p. 66.

⁸ Son nom est aujourd'hui l'un des plus cités dans la peinture du XVIII^e siècle. Il est fréquemment mentionné autant en qualité d'auteur de cet intéressant cahier de modèles, que pour avoir exécuté la restauration partielle de l'ensemble de fresques datant du XIV^e siècle de l'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeș. Descendant d'une famille de peintres roumains, il est né dans les premières décennies du XVIII^e siècle. Il apprit le métier avec son père, le « zugrav » Mihai, avec lequel il a collaboré dès sa jeunesse, à l'exécution de la peinture des églises des monastères de Cornet et de Brădet. De récentes recherches

Notes

nous permettent de lui attribuer aussi la peinture de l'église de Gura Văii, fondation du *pirocălab* (boyard ayant une charge administrative) Gheorghe de Bogdănești, terminée en 1758, où il peignit son autoportrait sur la façade sud.

Mentionné pour la première fois en 1883, il a formé l'objet de nombreuses études: MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Colecțiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu zugravul* (Collection de modèles de peintures religieuses par maître Radu « zugravul »), dans « Revista pentru arheologie, filologie și istorie »; N. IORGA, *Le carnet d'un peintre roumain aux XVII^e et XVIII^e siècles*; V. BRĂTULESCU, *Comunicări. Schitul Bunea-Dimbovița* (Le skite de Bunea-Dimbovița) dans BCMI (Bulletin de la Commission des Monuments Historiques), 1933, n° 76, avril-juin; OLGA GRECEANU, *Le livre du zugrav Abraham*, dans « Arcades », n° 2, avril-juin, 1947, pp. 24-36; BARBU BREZIANU, *Rudimente de învățămînt artistic la « zugravii de subțire » din Moldova și Țara Românească* (Quelques rudiments d'enseignement artistique chez les « zugravi » de Moldavie et de Valachie), dans SCIA, IX, 1962, pp. 70-105; TEODORA VOINESCU, *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea* (Modèles traditionnels et observation de la réalité dans la peinture valaque du XVIII^e siècle: Le cahier de modèles de Radu le « zugrav »), dans SCIA, XIV, 1967, n° 1.

On a parfois supposé que l'initiateur du cahier aurait été Mihai le « zugrav », père du peintre (cf. N. IORGA, *op. cit.*). L'étude du cahier nous porte à conclure que dans le sommaire du cahier il n'y a aucun dessin portant sa signature. Son nom ne figure qu'associé à celui de Radu le « zugrav », pour indiquer que ce dernier était le fils (« sin ») de Mihai. Même les dessins d'après les fresques d'Argeș, auxquels font appel ceux qui le considèrent comme collaborateur au cahier, portent la signature de son fils. A l'appui de l'affirmation qui indique Radu comme initiateur et auteur du cahier viennent s'ajouter aussi les analyses graphologiques, qui, selon l'avis des spécialistes semblent attester dans la totalité du cahier l'écriture d'une seule personne, écriture qui est

celle de Radu le « zugrav » pour les ouvrages qui appartiennent au XVIII^e siècle et aux premières années du XIX^e siècle, la dernière annotation de la main de l'artiste portant la date de 1802.

⁹ Le manuscrit n° 4602 a appartenu à un particulier et a été acheté par l'Académie en 1918, ainsi qu'il en résulte de la suivante annotation, figurant sur la première page: « acheté de Ion Bican 18/31 déc. 1918 ». Dans le sommaire de ce cahier, outre les dessins de Radu et ceux du « zugrav » Ioniță (Niță), le fils de Grigorie de Tirgoviște, il y a aussi des modèles datant de la période 1829, ainsi que d'autres, exécutés par les apprentis de Avram, notamment par Stan, Mihăilă, Florea et Alecu le matelassier, dont les plus anciens portent la date de 1833, tandis que d'autres plus récents, vont jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le manuscrit n° 5307, provenant de la collection de Mihail Kogălniceanu, fut découvert par le major Pappazoglu dans le monastère de Bunea, ainsi qu'il en résulte d'une note qui se trouve sur le f° 56. Le cahier ne contient que les dessins de Radu le « zugrav ».

¹⁰ Cette opinion est confirmée aussi par la présence dans le manuscrit d'un seul ouvrage plus ancien, daté de 1759, la plupart des dessins étant postérieurs à l'année 1775. En échange, le manuscrit n° 4602 est entièrement constitué de dessins antérieurs à l'année 1775. On remarque aussi que les modèles d'après les fresques de l'église princière Saint Nicolas de Curtea de Argeș figurent dans les deux cahiers, quoiqu'ils forment en réalité une seule série.

¹² Comparez avec les figures 263 et 265 de *Curtea Domnească din Argeș* (La cour voïvodale d'Argeș), BCMI, X-XVI (1917-1923), Bucarest, 1923, pp. 227 et 228.

¹² Comparez avec la fig. 242: *Curtea de Argeș*, *op. cit.*, p. 217.

¹³ Comparez avec les figures: 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 215, 223, 261, 266, 270, 273, 282, 284 de *Curtea de Argeș*, *op. cit.*, pp. 200-203, 206, 209, 226, 229, 231, 233, 237, 239, 240.

¹⁴ Cf. Manuscrit n° 5307, f. 7^r et 8^r.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LES PRÉMICES ET LES DÉBUTS DE L'ART MÉDIÉVAL SUR LE TERRITOIRE DE LA ROUMANIE*

Răzvan Theodorescu

Il faut reconnaître que, parmi les époques de création artistique connues sur le territoire de la Roumanie, le millénaire qui a précédé la formation des premiers Etats féodaux constitue une période sur laquelle la quasi-totalité de nos recherches historiographiques -- ouvrages de synthèse aussi bien qu'études de détail -- ont glissé, sans lui accorder l'intérêt qu'aurait dû lui valoir son rôle essentiel dans le développement de la culture roumaine au Moyen Age; et cela, malgré l'accroissement continu de nos connaissances sur les IV^e -- XIV^e siècles au cours des dernières décennies.

La mise en valeur, du point de vue de l'histoire de l'art, des matériaux récoltés exclusivement par voie de fouilles et datant de la période préféodale ou de celle du Haut Moyen Age s'impose d'autant plus que -- justement pour cette époque et tout particulièrement pour les IV^e -- XI^e siècles -- l'actuel territoire de notre pays a été le théâtre par excellence d'une série de découvertes qui ont jeté de nouvelles clartés sur l'ensemble de l'art de l'Europe orientale et est-centrale. Aussi convient-il de réaliser sans plus tarder l'intégration complexe de la période en question dans le courant naturel d'évolution de l'art en Roumanie, d'en déchiffrer le sens quant au développement ultérieur de l'histoire de l'art médiéval.

Il s'agit, en d'autres termes, de considérer, sous l'angle de l'histoire de la création du beau, la culture matérielle d'un millénaire dans lequel, à côté de l'affirmation constante de l'ancien fonds autochtone -- historiquement importante malgré la modestie de ses manifestations artistiques -- on relève les échos d'esthétiques d'autres régions, avec lesquels l'actuel territoire de la Roumanie s'est trouvé en contact: l'espace byzantino-balkanique en premier lieu, puis l'Orient -- de steppe ou iranien --, enfin le centre de l'Europe et, indirectement, l'Occident.

L'essence même des transformations ethniques et culturelles qui se sont pro-

duites durant cet intervalle nous oblige de distinguer l'époque des prémices de notre art médiéval de celle de ses commencements proprement dits, d'opérer une démarcation entre ce qui a constitué des manifestations artistiques dans l'espace carpato-danubien pendant les siècles de formation du peuple roumain et ce que nous enregistrons, pour les quatre siècles antérieurs à la formation des Etats féodaux, comme faisant partie d'une création locale ou, tout au moins, d'un univers esthétique autochtone.

La connaissance de l'époque de la migration des peuples, considérablement accrue ces derniers temps en ce qui concerne la culture matérielle des Daco-Romains, sera orientée, pour l'art, vers le principal secteur où une conception du beau se fût manifestée à cette époque: l'art des métaux. Il est certain que de tous les aspects artistiques de cette période, aussi bien sur le territoire de la Roumanie que dans les zones avoisinantes de l'est et de l'ouest, celui que nous venons de nommer est à la fois le plus riche en réalisations et le plus important au point de vue de la transmission des motifs et des styles, sans que certains types céramiques des V^e -- VIII^e siècles ou des IX^e -- XII^e

siècles dussent pour autant être exclus de ces démarches de mise en valeur esthétique. Mais au-delà de leur signification économique et sociale, fort prégnante d'ailleurs, ce sont les objets de parure et les vases en or, argent ou bronze qui représentent, depuis le IV^e siècle jusqu'au seuil du second millénaire, les principales formes exprimant la vision artistique des groupes ethniques avec lesquels les autochtones sont venus en contact, le chapitre principal de l'art des peuplades germaniques, touraniennes et slaves ayant subi l'empreinte durable de l'art du Bas-Empire et de Byzance. Or, c'est justement cette empreinte, essentielle dans l'évolution de l'espace carpatodanubien durant le premier millénaire, qui, selon nous, constitue dès l'époque préféodale même, l'une des prémices de notre art médiéval. Il est permis aujourd'hui d'avancer que, à côté de l'évolution de la culture matérielle autochtone — qui, ainsi que l'attestent les complexes archéologiques des V^e—VII^e siècles des deux côtés des Carpates, continue après le IV^e siècle à subir l'influence des régions sud-danubiennes¹ — il y a eu, par l'intermédiaire des voies qui ne peuvent être encore définies de manière précise et sur un vaste espace, s'étendant du Caucase et du nord de la mer Noire jusqu'au centre de l'Europe, un développement de l'art dit « barbare », lequel était connu des populations locales.

Depuis les grands trésors de Pietroasa, Șimleul Silvaniei, Concești et les somptueux objets de parure de Chiojd, Dulceanca, Buhăeni, Apahida, Fundătura, Cipău, jusqu'aux pièces en argent ou en bronze avars, slaves ou hongroises et au célèbre trésor de Sinnicolaul Mare, le sol de notre pays a fourni des témoignages attestant, outre le goût artistique des populations migratrices, une continuité des motifs, des formes et des procédés qui, dans certains cas, n'ont pas manqué d'exercer leur influence sur la population autochtone. L'élément composant romain de basse

époque, puis l'élément byzantin ont constitué les principaux facteurs de développement de l'art germanique, slave ou touranien, qui ont emprunté la plus grande partie de leur répertoire décoratif soit aux ateliers nord-pontiques, danubiens ou du nord des Balkans, soit au butin ou aux dons provenant de l'Empire, et il apparaît de plus en plus clairement que, dans ce contact, le rôle de l'actuel territoire de la Roumanie est loin d'avoir été négligeable. A partir des VI^e—VII^e siècles, époque où s'est fait sentir une puissante influence de l'Empire sur les régions nord-danubiennes, on assiste à une quantité croissante de tels emprunts qui, après un processus de transformation, entreront dans le patrimoine artistique des peuples migrants et aussi, pour sûr, par les contacts entre les différents groupements ethniques, dans la vision artistique des populations établies au nord du fleuve. La reproduction stylisée du masque humain, peut-être investie aussi d'un sens magique, ainsi que les éléments décoratifs de certaines fibules « digitées » qui ont circulé dans les Balkans, au nord du Danube et dans le monde des tribus slaves, semblent — selon une opinion formulée dernièrement² — avoir puisé leur inspiration dans les représentations presque semblables figurant sur des pièces en métal byzantines de Grèce³, représentations que les orfèvres des ateliers du sud du Danube ont emprunté pour leur clientèle des régions du nord. Dans le même ordre d'idées, les contributions du professeur Ion Nestor⁴ sur les relations entre les mondes slave et byzantin permettent de considérer le Bas-Danube comme une zone de contact artistique tout aussi importante que celle qui avait existé et allait exister encore en Crimée et dans les régions nord-pontiques.

Des influences directes de l'artisanat artistique byzantin peuvent être décelées, de même, dans le premier groupe d'antiquités avars des VI^e—VII^e siècles, exécutées peut-être aussi dans des ateliers proches du Danube — à Sirmium, par

exemple — ou dans les zones de l'actuel territoire de la Roumanie contrôlées de ce temps par les pasteurs touraniens (Banat, Transylvanie).

C'est, enfin, toujours à la sphère byzantino-balkanique et aux zones artistiques qui lui étaient apparentées aux VIII^e—XI^e siècles (Iran, Caucase, le monde avar dans sa dernière phase, les mondes bulgare et hongrois) qu'il faut songer lorsque l'on considère le trésor de Sinnicolaul Mare (Banat), véritable synthèse des motifs artistiques de l'Europe balkanique et orientale au seuil du second millénaire. Des recherches récentes⁵ nous ont amené à accepter comme certaine l'idée d'une transmission des formes et des motifs dans l'argenterie de haute époque féodale d'une zone comprenant les rives olténienne et serbe du Danube, le Banat, la Bulgarie occidentale et la Macédoine jusqu'aux XIV^e—XV^e siècles, transmission dont le point de départ se situe justement à l'époque où les vases en or de Sinnicolaul Mare étaient ciselés, vraisemblablement⁶, dans quelques ateliers du nord de la Péninsule Balkanique.

Ainsi se dessine un tableau succinct de la présence de l'élément artistique sud-danubien sur le territoire actuel de la Roumanie, tout le long de la seconde moitié du premier millénaire de n.è. Si nous ajoutons que le même phénomène se remarque dans la céramique, où l'influence de la poterie de tradition romaine et celle de la poterie byzantine n'ont pas cessé de se faire sentir au cours des VI^e—X^e siècles, nous aurons une image de ce que — y incluant les réalisations artistiques des ethnies migratrices, tributaires à ce point de vue aussi de l'Empire — nous appellerons les *prémices byzantines* de notre art médiéval, prémices dont nous faisons remonter l'existence jusqu'à la période préféodale.

Parallèlement, nous reconnaitrons — sans nous y arrêter, étant donné qu'il s'agit en général de matériaux communs (poterie, types d'habitations) — des *prémices popu-*

lares, aux lointaines origines géto-daces et daco-romaines, dont le répertoire aura sans doute compris maints motifs que nous retrouverons dans l'art populaire roumain (géométriques préhistoriques par exemple). Ces dernières prémices sont insolublement liées aux premières, s'enchevêtrant sans cesse avec elles et reflétant les circonstances locales de l'évolution de la culture matérielle et spirituelle des populations carpato-danubiennes au cours du premier millénaire. L'absence d'autres témoignages d'activité artistique — architecturale en premier lieu, notamment de la catégorie de celle de la zone méditerranéenne de l'Europe aux VII^e — XI^e siècles —, rend, bien entendu, d'autant plus difficile le juste dosage de chacun de ces facteurs, l'appréciation du poids exact de ces prolégomènes de notre art médiéval. A cet égard, les conjectures d'Alexandru Odobescu d'il y a près d'un siècle, dans lesquelles s'exprime une intuition d'ailleurs difficile à démontrer même aujourd'hui, conservent toute leur actualité: «...nous ne pouvons prévoir si un jour, lorsque de nouvelles découvertes, de nouvelles recherches auront mieux élucidé les secteurs anciens de l'art et de l'histoire de notre pays, nous ne pouvons prévoir si, alors, nous n'allons pas découvrir certains vestiges reliant le génie classique de l'antiquité gréco-romaine et l'âpre fantaisie des barbares à l'esprit qui a régné et règne encore dans l'esthétique de notre peuple»⁷. Cette dernière proposition du grand érudit nous conduit, par conséquent, au moment où l'on estime achevé le processus d'ethnogenèse⁸ et à partir duquel on peut commencer à utiliser les notions de peuple, de langue et de culture roumaines. C'est, à l'heure actuelle, un point acquis par la science que d'avoir pu assigner à la période comprise entre ce moment et celui de la formation des états féodaux les débuts proprement dits de l'art médiéval (X^e—XIV^e siècles). Période d'une relative unité culturelle, attestée notamment par une céra-

mique à multiples variantes de style⁹, désignée du nom de «protoroumaine» et attribuée aux IX^e — XI^e siècles, ainsi que par des espèces plus évoluées qui apparaissent au début du XII^e siècle; époque d'une synthèse entre le fonds préféodal et la nouvelle vague d'influence byzantine déclenchée par la domination de l'Empire sur le territoire compris entre le Danube et la mer Noire — les X^e — XIV^e siècles ont, ces derniers temps, bénéficié de l'attention bien explicable des spécialistes¹⁰ qui, à juste titre, ont mis en évidence une nouvelle zone d'art médiéval dans la région du Bas-Danube, mais ont tenté aussi d'établir des rapports de cause à effet entre, par exemple, l'architecture des X^e — XII^e siècles de la Dobroudja (Dinogetia-Garvăn, Niculițel) et celle de la Valachie et de la Moldavie à partir du XIV^e siècle¹¹.

Pourtant, à notre avis, à la lumière des faits exposés ci-dessus, on ne saurait en premier lieu accepter l'idée formulée à l'occasion de récentes recherches, de l'existence d'un hiatus ayant des répercussions sur le plan artistique — entre les IV^e — VII^e siècles d'une part et les X^e — XIV^e siècles d'autre part, c'est-à-dire entre deux moments d'essor des relations avec les régions sud-danubiennes. Directement ou indirectement — par l'entremise des peuples migrants, des Slaves, des Avars, des Bulgares et des Hongrois, tributaires de l'art byzantin et oriental — les relations entre la sphère de Byzance et les régions carpatodanubiennes n'ont, ainsi que nous l'avons montré, jamais cessé d'exister. Ce n'est qu'ainsi que s'explique la perméabilité du milieu roumain pleinement constitué — ainsi d'ailleurs que celle des autres groupements ethniques des Balkans et de l'Europe du centre-est, également constitués en peuples à la fin de l'époque préféodale — à l'égard de la nouvelle vague d'influence byzantine, des X^e — XII^e siècles surtout.

D'autre part, ce n'est que par la coopération des prémices byzantines et popu-

laires — telles que nous avons tâché de les définir — que purent se dessiner alors, en pleine grécité et en pleine romanité populaires, les premiers commencements de l'art roumain, dont les différents monuments — objets de parure, vases métalliques ou poterie, églises ou citadelles — représentaient une synthèse entre des traditions remontant jusqu'au Bas-Empire romain et à la haute époque de l'Empire byzantin d'une part et les nouveaux apports de Byzance à l'époque de la dynastie macédonienne et des Comnènes d'autre part. L'existence de ce que nous avons défini comme étant les prémices byzantines de l'époque préféodale a préparé le territoire de notre pays, de manière assez uniforme, à subir les influences d'une culture supérieure lors de l'étape suivante. Dès lors, le fait de considérer la Dobroudja comme un foyer de civilisation qui aurait, à lui tout seul, au XIV^e siècle, déterminé l'apparition, de Vodița jusqu'à Siret, de plans et de motifs décoratifs byzantins, nous paraît une interprétation par trop absolue, qui, en éludant des facteurs dont l'action remonte à l'époque préféodale, appauvrit la compréhension du bond artistique accompli au cours du siècle en question. Il est bien connu que, dès les IV^e — VI^e siècles, le front tout entier du Bas-Danube constituait la principale zone par où l'Empire transmettait — jusque dans la plaine valaque, la Moldavie méridionale et la Transylvanie — des influences qui ont contribué à familiariser la romanité locale avec les expériences culturelles sud-danubiennes¹². Les liens avec les autochtones et les peuples migrants, les impulsions déterminées dans l'évolution de la céramique et le travail des métaux ont contribué à la cristallisation de ces prémices byzantines de l'art médiéval sur l'étendue presque entière de l'actuel territoire de notre pays.

Aux X^e — XIV^e siècles, les relations se sont renforcées non seulement par l'intermédiaire de la Dobroudja, mais aussi par celle des autres régions situées au sud du Danube, subissant alors l'empreinte

culturelle particulière ou même la domination de Byzance.

Dans le cadre du vaste espace balkanique byzantin, dès l'époque des Comnènes, on voit se constituer plusieurs variantes artistiques régionales à caractères spécifiques: en Macédoine et dans le Péloponnèse, en Serbie et en Bulgarie. Tour à tour — et, dans une certaine mesure, suivant les diverses circonstances historiques — les monuments des régions de Tirnovo, de la vallée de la Morava et, probablement, du sud de la Serbie et du nord de la Macédoine, ont directement transmis à l'art des premières formations féodales roumaines, au XIII^e et surtout au XIV^e siècles, certains procédés de construction et de décor dont les échos peuvent être retrouvés à Argeș, Vodița, Cozia, Cotmeana, ainsi qu'à Siret¹³ et, par-delà les Carpates, en Transylvanie méridionale¹⁴.

Il est, par conséquent, inutile de chercher à tout prix des liens de filiation entre la Dobroudja des X^e — XII^e siècles et les régions de Mehedinți, de Vilcea et d'Argeș des XIII^e — XIV^e siècles, dès lors que des éléments de l'art byzantino-balkanique ont eu cours avec une égale intensité dans toute la zone roumaine du Danube, voire à un rythme encore plus soutenu au XIV^e siècle dans les secteurs central et occidental de cette zone, du fait des relations de la Valachie avec le tsarat de Vidin et la Serbie. Ce fait est attesté non seulement par les édifices de type triconque — qui font encore l'objet de controverses — et par des éléments de peinture murale, mais aussi par des objets de parure ou d'argenterie, laïque et liturgique, étudiés dernièrement.

Il existe encore un autre aspect, propre à tout notre art médiéval, qu'un examen — aussi rapide soit-il — de ses commencements nous révèle. Nous nous référons à la capacité de synthèse dont a fait preuve le milieu local à l'égard de différentes influences d'aires artistiques avoisinantes, influences parfois adoptées et intégrées au fonds esthétique roumain. Le XIV^e siècle est,

à ce point de vue, concluant pour nos régions, où des plans romans et gothiques étaient interprétés dans un esprit orthodoxe à Rădăuți et, peut-être, à Cimpulung en Valachie¹⁵, et où des parures de facture occidentale, dans le genre de celles trouvées à Argeș, étaient portées à côté de celles de provenance balkanique découvertes à Severin, Șușița et Gogoșu¹⁶. L'explication du phénomène réside justement — fait insuffisamment souligné jusqu'à présent — dans une particularité de l'évolution artistique dans les Balkans et dans le centre-est de l'Europe au début du Moyen Age, à savoir que l'interférence byzantino-occidentale, propre surtout aux territoires situés autour de notre pays, avait commencé dès avant le siècle dont il s'agit, trouvant dans la féodalité de ces territoires — et par conséquent aussi dans la nôtre, alors à ses débuts — des possibilités de compréhension et d'assimilation dans toutes les circonstances — de temps et de lieu — où les traditions locales étaient incapables de satisfaire à ses exigences. Dans l'état serbe des Nemanya et sur la côte dalmate, dans la Hongrie arpadienne et dans le knézat de Halitch, l'influence byzantine avait, dès les XII^e — XIII^e siècles, rencontré celle de l'Occident roman, qui y avait pénétré par différentes voies, soit par l'Italie, soit par les régions allemandes¹⁷. La conjonction s'est accomplie de telle façon que le caractère bivalent de l'art de ces Etats a pu se transmettre au goût des féodaux roumains d'Olténie, du Banat, de Transylvanie et de Moldavie dès avant le milieu du XIV^e siècle, préparant ainsi le terrain à une nouvelle époque de relations artistiques, susceptibles, à l'époque de maturité du féodalisme, de satisfaire au légitime besoin d'affirmation d'une nouvelle classe.



Prémices byzantines, représentées par les liens entre la culture matérielle autochtone et l'art des peuples migrants d'une part, celle de l'Empire d'autre part; prémices

populaires, produit de l'évolution d'un fonds local, caractérisées en premier lieu par le matériel plutôt commun qu'est la poterie; commencements qui peuvent être assignés à l'époque de la haute féodalité et au cours desquels, sur d'anciennes bases influencées par les éléments romains et byzantins, est venu se greffer depuis les X^e–XI^e siècles jusqu'au XIV^e siècle le nouveau flux culturel et artistique byzantino-balkanique, ainsi que certains éléments d'art occidental: voilà, sommaire-

ment esquissé, le chemin parcouru par l'évolution artistique sur le territoire actuel de la Roumanie au cours de deux étapes parmi les moins bien connues, et qui — dans le cas du préféodalisme notamment — ont été presque régulièrement éludées ou reléguées à une rubrique incertaine des sources de l'art populaire. C'est, de fait, une voie au bout de laquelle, comme résultante de toute une expérience artistique, surgiront les importants monuments du XIV^e siècle et ceux qui leur feront suite.

Notes

* Communication présentée à la Session scientifique dédiée au Centenaire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, le 23 septembre 1966.

¹ I. NESTOR, *Les données archéologiques et le problème de la formation du peuple roumain*, dans « Revue Roumaine d'Histoire », 1964, 3, p. 399 sq.

² Voir plus récemment PETRE AURELIAN, *Fibulele « digitate » de la Histria* (Les fibules « digitées » de Histria), (I–II), dans SCIV, 1965, 1, pp. 67–96 et 2, 1965, pp. 275–289; idem, *Contribuția atelierelor romano-bizantine la geneza unor tipuri de fibule « digitate » din veacurile VI–VII e.n.* (La contribution des ateliers romano-byzantins à la genèse de types de fibules « digitées » des VI^e–VII^e siècles), dans SCIV, 1966, 2, pp. 255–276 (comprenant la bibliographie du problème).

³ JOACHIM WERNER, *Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland*, Berlin, 1953.

⁴ I. NESTOR, *L'établissement des Slaves en Roumanie à la lumière de quelques découvertes archéologiques récentes*, dans « Dacia », N.S., 1961, 5, pp. 429–449.

⁵ RĂZVAN THEODORESCU, *Cîteva observații asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuități artistice balcano-dunărene* (Quelques considérations concernant des pièces d'argenterie du XIV^e siècle. Autour d'une continuité artistique balkano-danubienne), communication présentée à la II^e Session du secteur d'art roumain ancien de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie, le 23 mai 1967.

⁶ N. MAVRODINOV, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, dans « Archaeologia Hungarica », XXIX, 1943, pp. 222–224.

⁷ AL. I. ODOBESCU, *Opere* (Œuvres), II, ESPLA, Bucarest, 1955, p. 87.

⁸ *Istoria României* (Histoire de la Roumanie), I, 1960, p. 808.

⁹ I. NESTOR, *Contributions archéologiques au problème des Proto-roumains. La civilisation de*

Dridu, dans « Dacia », N.S., II 1958, 3, p. 379.

¹⁰ CORINA NICOLESCU, *Inceputurile artei feudale în țara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice* (Les commencements de l'art féodal dans notre pays à la lumière des dernières découvertes archéologiques), dans SCIA, 1959, 1, pp. 47–59; idem, *Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X–XIV-lea* (Quelques aspects des relations culturelles avec Byzance au Bas-Danube aux X^e–XIV^e siècles), dans SMIM, V, 1962, 5, pp. 7–55.

¹¹ *Ibidem*, pp. 43 et 47.

¹² I. NESTOR, *Les données archéologiques et le problème...* (passim).

¹³ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române* (L'histoire de l'art féodal dans les pays roumains), Bucarest, 1959, pp. 136 et 304, où l'auteur suggère des rapprochements entre des types sud-danubiens et la décoration extérieure de Cotmeana et de Siret.

¹⁴ *Ibidem*, p. 397.

¹⁵ GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România* (L'histoire de l'architecture en Roumanie), 1963, I, pp. 119 (note 1) et 120.

¹⁶ AL. BĂRCĂCILĂ, dans « Materiale », V, 1959, pp. 777–783; L. ROȘU et G. POPILIAN, dans « Revista Muzeelor », 1964, 6, pp. 326–329; AL. BĂRCĂCILĂ, dans « Cronică numismatică și arheologică », 1939, n^o 113–114, pp. 125–134.

¹⁷ Pour la Serbie, voir VOJESLAV MOLÉ, *Umetnost južnih slovanov*, Ljubljana, 1965, p. 71 sq; pour l'influence byzantine et occidentale en Hongrie, voir KORNÉL DIVALD, *Old Hungarian Art*, Londres, 1931, p. 47 et, avec certaines nuances, VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romană în Panonia medievală* (L'architecture et la sculpture romane dans la Pannonie médiévale), Bucarest, 1966, p. 9; pour le même aspect en Halitch-Volynia, voir *Geschichte der russischen Kunst*, I, 1957, p. 188 sq (chapitre rédigé par N. N. VORONIN et V. M. LAZAREV).

CONSIDÉRATIONS SUR LES STYLES DE L'ART DU PORTRAIT DESSINÉ EN ROUMANIE*

Amelia Pavel

Au moment où le souvenir des grands fondateurs de l'Académie Roumaine s'élève dans nos mémoires, il est bien naturel de réfléchir un peu à la manière dont une histoire des vertus et du caractère de nos grands hommes — ou de nos hommes tout simplement — a été écrite par des artistes, des dessinateurs en l'espèce. Il est bien entendu qu'une pareille histoire, pour être complète, devrait inclure le chapitre des portraits peints ou sculptés. Mais les portraits dessinés — ou gravés — offrent d'une façon particulièrement expressive les symptômes qui permettront un diagnostic sur ce que les hommes d'une époque savent sur eux-mêmes et préfèrent découvrir dans les visages des autres. Si au temps des somptueux portraits d'apparat Corneille était soucieux du fait que « les visages souvent sont de doux imposteurs », comprenant bien le rôle des conventions sociales dans l'expression d'une physionomie, il est certain que l'art du portrait de cette époque a hâté ces conclusions. Des siècles durant, la vérité des mots de Corneille est demeurée une loi — toutes exceptions gardées naturellement. Car aucune armure de convention n'aurait pu protéger la physionomie humaine contre l'espionnage calme et aigu de Velasquez, contre les regards délicatement impitoyables de Watteau, contre les flèches mouillées de poison de Goya. C'est l'art de notre époque qui a le mérite d'avoir fait en cette matière le bond suprême vers la lucidité, un saut programmatique, dont le processus surpris sur le vif dans ces coulisses de l'art — le dessin — nous dévoile quelque chose de l'évolution de l'art d'être un homme, de le comprendre, de dialoguer avec lui.

L'art graphique a le pouvoir particulier de faire revivre le style d'une période de l'histoire; en ayant, à ce point de vue, une proche parenté avec l'art appliqué. Très

souvent l'objet d'art graphique devient un « objet » de la vie quotidienne, objet qui a le don d'atténuer les distances entre l'œuvre et son contemplateur. Nous pouvons ainsi comprendre sans altérations, et dans leur aspect le plus intime, les moments qui font innovation, soit comme pénétration psychologique, soit dans le domaine des significations sociales. Vers la fin du siècle dernier, la tendance à réduire l'expressivité des portraits dessinés ou lithographiés à l'intensité (de souche romantique) du regard, qui contraste curieusement avec l'ensemble d'une physionomie sage et indifférente, commence à être remplacée par le courage d'envisager la laideur.

Le fait est digne d'attention, car il a une signification particulière. Il marque l'extension de ce courage réaliste que le peintre Nicolas Grigorescu avait manifesté depuis longtemps, et son intégration dans le geste spontané et quotidien du dessin. L'expérience de la caricature a joué un rôle de premier ordre. Elle a dirigé la curiosité vers certains sujets à caractère politique, aiguissant ainsi le bout des crayons. C'est de cette façon que le style des portraits-caricatures de Constantin Jiquidi, bien que leur humour sente un peu le commérage, a réussi à vivifier l'intérêt pour les « mots d'esprit » de

* Communication présentée à la Session scientifique consacrée au Centenaire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, le 23 septembre 1966.

FIGURI CONTEMPORANE

CARAGIALE

Fig. 1. — I. Iser, I. L. Caragiale — 1912.

L'art du portrait. Mais c'est le besoin de purifier ce langage, bien ajusté d'ailleurs aux vigueurs plutôt élémentaires de la polémique journalistique de l'époque, qui a amené la tendance à styliser l'observation aiguë, la pointe acide des portraits dessinés par Iser au début du siècle. En partant d'ici, le déplacement s'est tout naturellement opéré du négatif au positif, de la note satirique vers l'ironie supérieure ou bien vers le respect bienveillant ou même un peu complice envers le sujet caricaturisé. La série des *Figures contemporaines*, signée par Iser pour un album du journaliste I. D. Locusteanu, est fondamentale pour la formation d'un style du

portrait journalistique qui traduit, d'une façon précise, « l'état nerveux » d'une époque. Caragiale, Iorga, Sadoveanu, Șt. O. Iosif et maints autres, se trouvent ici vivants dans leur train-train quotidien, en pétrissant l'histoire, non encore immobilisés par elle. Avec des moyens techniques différents de ceux d'Iser, le peintre et dessinateur Camil Ressu contribue essentiellement au développement de ce style, expression par excellence du portrait social, non point soliloque et méditation, mais dialogue, échange étincelant d'opinions, d'idées, au feu des espoirs vécus en commun. Examinés tous à la fois, les portraits de Castaldi, de Minulescu, d'Arghezi, de Petrașcu — et nous n'en citons que quelques-uns — évoquent d'une façon admirable la vie des cafés littéraires au début du siècle, lieux de conférences imprévues et de débats théoriques passionnés. Ces portraits nous découvrent des hommes qui furent attachés — corps et âme — à une époque d'enthousiasme, de communion spirituelle et d'édification. Et ce qui donne vraiment matière à réflexion, c'est le fait que Ressu, ainsi que Iser, ont réussi à retenir ces ferveurs inoubliables à l'intérieur d'un langage satirique. Nous ne nous sommes arrêtés qu'aux noms des plus grands, mais, à côté d'eux Grigie Păunescu, Gică Săvulescu, Theodorescu Sion, D. Hirlescu, Vermont, et d'autres encore, ont eu leur part de rôle, bien que certains d'entre eux — Vermont, par exemple — aient appartenu à un type différent de sensibilité qui a eu comme résultat le portrait « déçu », mélancolique, du solitaire, du vaincu social. Ce fut un moment dans l'art du portrait à l'époque, assidu à nous figurer des têtes de vieillards épuisés par leurs espoirs inassouvis, et de toutes sortes de « paria » de la vie sociale. Assez répandu aussi dans l'illustration des livres, ce type de portrait, apparenté aux personnages du nouvelliste Brătescu-Voinești, ou à ceux des premières nouvelles de Mihail Sadoveanu, se meurt en même temps que les jours et les circonstances qui l'ont

vu naître, à quelques rares exceptions près : chez Steriadi, dans ses portraits litographiés pendant les premières années d'après-guerre. Mais le portrait que nous appelions journalistique reprend dans ces années une vie toute fraîche. La presse quotidienne, ainsi que les revues, sont inondées de dessins dont les contours intelligents, bien que hâtifs, esquissent les physionomies des représentants d'une vie de relations culturelles et politiques plutôt extérieure, bien moins brûlante d'aspirations que celle qu'avaient menée leurs prédécesseurs. Le portrait humoristique, le portrait ironique, amusant, qui ne plonge point dans les profondeurs, mais garde le visage alerte des boutades, est cultivé en toute virtuosité par Ross, Ionescu-Sin, Neagu Rădulescu, Gruia Păunescu Maur. Pourtant, le noyau polémique à cette époque ne se trouve plus dans l'art du portrait : Aurel Jiquidi ne fut point un portraitiste. L'histoire des mœurs et des états d'esprit qu'il a si justement écrite, fut une histoire en gestes et mouvements, où les physionomies occupent une place secondaire.

La personnalité a l'air de perdre, dans la vie publique, les grandes auréoles. Ni dans les revues de gauche, où le dessin polémique a joué un grand rôle, ce n'est pas le portrait qui se trouve être la vedette de premier rang ; ce sont des scènes qui absorbent les personnages dans leur milieu. Plusieurs revues d'avant-garde ont pourtant cultivé le genre. En feuilletant les pages de la revue « *Contimporanul* », les portraits de Brâncuși, de Max Jacob, d'Ilarie Voronca par M. H. Maxy, les nombreux portraits d'écrivains et d'artistes par Marcel Iancu ont réussi, à l'intérieur d'une structure très moderne, âpre parfois, à faire surgir des vérités viables sur ces hommes et leur temps. Nous surprenons dans cette âpreté comme un essai de poursuivre à travers les physionomies des modèles, les efforts d'une époque d'éclaircir ses doutes, sa conscience, de trouver en tâtonnant un ordre dans le chaos d'idées

contradictoires, dans les mirages de tant d'œuvres et de tant d'opinions. Et ainsi, d'obtenir, à travers et malgré toutes les témérités, la ressemblance, la vérité, qu'aucun portraitiste — si moderne fût-il — ne peut éviter. Il est d'ailleurs bien significatif de nous rendre compte, en face de ces œuvres qui ont cherché à dépasser les méthodes de la fidélité programmatique au réel, que la vérité psychologique profonde d'un portrait, c'est-à-dire la ressemblance, réside bien dans son pouvoir d'exprimer la pensée essentielle d'une époque sur l'homme représentatif, sur le « grand homme ». C'est ainsi que tout vrai

Fig. 2. — C. Ressu, V. Eftimiu — 1910.





portraitiste pratique le réalisme sans le vouloir.

Mais l'apogée du portrait dessiné est atteint, en ces années, par l'esquisse psychologique, le dessin d'homme à homme. L'illustre représentant de cette tendance fut Jean Al. Steriadi. Le point de vue « journaliste » est évidemment abandonné par lui. Ce ne sont plus les effets d'un système de relations extérieures qui opèrent ici. L'ironie subtile, ou la vénération toute remplie de tendresse, palpitent à travers ces broussailles de lignes, graphologie déroutante, faite entièrement de surprises étincelantes qui traduisent le contact psychologique immédiat, électrisé, déclenché entre le dessinateur et son modèle.

Une confrontation pareille, le dialogue de la suprême sincérité possible entre un artiste et son modèle, peut être trouvée chez Théodore Pallady aussi, mais développée dans d'autres tonalités affectives. L'on dirait que dans les portraits dessinés par Pallady, la personnalité est envisagée sous son angle le plus intime, le plus intérieur, sans que pour cela l'artiste cède le moindre pas à sa réserve habituelle, à sa tenue d'une absolue distinction. Avec la plus grande discrétion, Pallady met en évidence les traits de caractère qui gardent à travers les vicissitudes d'ordre social leurs significations éternellement humaines.

C'est dans un style de conversation que Iser a esquissé le visage de son camarade, le peintre Ștefan Popescu. Plus sobre, mais avec moins de franchise dans l'émotion, Ștefan Dimitrescu dialogue avec son modèle — le critique Ibrăileanu — en parcourant sa physionomie comme un paysage, comme une forêt spirituelle, pleine de mystérieux recoins et de clairières d'où tout à coup de vastes perspectives se déroulent. Tonitza construit un portrait « vécu » de l'écrivain Gala Galaction. Les autoportraits ne sont pas moins symptomatiques et nombreux parmi eux, surtout les inoubliables autoportraits de Pallady, qui sont les confessions d'un chevalier moderne sur soi-même, dans une hypostase d'ar-

tiste. Sur le terrain ainsi cultivé de traditions et réminiscences de grand prix, il était tout naturel que, de nos jours, aient pris naissance de nouvelles formes dans l'art du portrait dessiné ou gravé.

Les problèmes se posent bien entendu d'une façon différente de nos jours et cela en matière d'arts graphiques tout particulièrement. En premier lieu parce que les arts graphiques sont en ce moment environnés des soins les plus pressés, et encouragés à s'avouer comme du grand art. D'ici découlent de nouvelles responsabilités, qui dirigent autrement et les

Fig. 4. — J. Al. Steriadi, *Paul Verlaine*.





Fig. 5. — J. Al. Steriadi, Ion Jalea — 1935.



Fig. 6. - Th. Pallady, *Autoportrait*.

fins et les moyens. Tout comme la peinture ou la sculpture, il s'agit ici d'un art dont les significations sont menées à bout, soigneusement dirigées par la conception d'un régieur. Les confidences, les confessions, le dialogue spontané et ses brusques illuminations, n'ont plus l'air d'être ni les privilèges, ni les servitudes de l'art graphique. L'essai de déceler certains caractères particuliers au portrait dessiné ou gravé s'avère donc moins lié aujourd'hui au type de contact psychologique, qu'au rapports qui s'établissent entre les thèmes actuels du portrait et le langage qui puisse leur convenir. Il devient donc nécessaire de déplacer la recherche vers ce processus d'adaptation incessante, et cela d'autant plus que c'est surtout dans le domaine de l'art graphique que le rôle de la technique s'est beaucoup accru, faisant disparaître le règne de la spontanéité et de la divination qui étaient celui du dessinateur. En second lieu aussi, parce que la notion de « personnalité » a évolué tout autant. Sans diminuer la valeur de la gloire, de la renommée, comme insigne de la personnalité d'exception, nos idées d'aujourd'hui sur les valeurs humaines de premier ordre, n'abou-

tissent pas nécessairement à elle, ou à l'espoir de conquérir cette gloire. Donc, l'entrée des héros anonymes du travail parmi les grands de ce monde, ouvre à l'art du portrait des points de vue nouveaux. C'est dans cette direction que s'affirme l'effort de nos artistes. Peintres ou dessinateurs, jeunes ou moins jeunes, — Corneliu Baba, Ligia Macovei, Paul Erdős, Octav Grigorescu — ont leur rôle dans l'essor de l'art du portrait de nos jours. Précision ou lyrisme, synthèse ou, au contraire, analyse minutieuse des physiologies, toutes les méthodes fournissent à nos dessinateurs des moyens pour ouvrir la voie aux significations renouvelées du portrait. L'aspiration de l'homme vers une parfaite intégration dans son milieu rend nécessaire et naturel l'art d'évoquer un milieu social à travers un visage. Il s'agit ainsi de retrouver dans les traits d'une figure humaine le point d'où les forces spirituelles de l'individu partent en faisceau de lumière vers ses semblables. C'est peut-être un moyen de découvrir ce que l'on pourrait appeler la vocation prophétique du portrait.

L'ART DES CAMPAGNES ET L'ART DES VILLES EN ROUMANIE

Paul Henri Stahl

En Roumanie, comme ailleurs, l'art rustique garde encore vivants des aspects qui rappellent avec force le Moyen Age, l'antiquité ou même la préhistoire. Cette survivance du passé n'est pas la même partout, car ni l'histoire des différents continents n'a pas été la même. En Europe on reconnaît habituellement des aspects qui suggèrent le Moyen Age ou l'antiquité des peuples d'aujourd'hui ou de leurs ancêtres. Les Italiens trouvent l'origine de leur art populaire dans l'histoire des Latins et des Etrusques; les Français la cherchent dans la tradition gauloise ou celle de la Gaule romaine; les Scandinaves identifient dans l'art rustique les traces d'un passé qui s'est maintenu inaltéré pendant longtemps; en Roumanie, des vestiges précieux rappellent l'activité et la culture des Daces et plus tard des Daco-Romains qui peuplèrent la Dacie.

En Afrique, l'absence d'une culture et d'une civilisation urbaines de l'importance de celles d'Europe, change les données du problème, d'autant plus qu'au moment où les Européens occupaient le continent africain, ce dernier était encore dominé par les formes de la vie primitive et donc aussi par l'art qui lui correspond. En Amérique du Sud et en Amérique centrale, où les populations indiennes se sont conservées encore en nombre important, l'art populaire maintient les éléments des cultures précolombiennes. Les résultats des recherches effectuées par l'ethnologie et la sociologie des peuples primitifs contribuent directement à la reconstitution d'un passé que la conquête européenne essayait au début d'effacer.

La durée et le contour inattendu de ces aspects, peut-être aussi les possibilités qu'ils offrent pour comprendre le passé d'un peuple et d'une religion, a dirigé l'intérêt des chercheurs vers les aspects archaïques de l'art populaire. De cette manière, progressivement, une idée (en partie erronée, car incomplète) s'est imposée. L'art des campagnes est considéré en bloc comme ancien et son intérêt est

dérivé exclusivement de son ancienneté. Gardant longtemps un grand nombre d'éléments du passé, il semble avoir une évolution différente de l'art des villes, qui, ouvertes aux changements et aux innovations, ne maintiennent pas dans la même mesure l'image du passé. Deux conclusions paraissent naturellement en découler; si on identifie dans l'art populaire des aspects qui nous rappellent une époque proche de celle que nous traversons on peut les ignorer, car, trop nouveaux, ils ont une valeur réduite. En même temps, comme l'art populaire est ancien et l'art des villes plutôt récent, il n'y a pas de relations entre les deux domaines. Ces relations sont analysées unilatéralement; on essaye de découvrir par exemple les éléments paysans qui ont pénétré dans l'art des villes, ces éléments étant considérés comme authentiques parce que liés à l'art populaire, et on ignore ainsi les éléments recueillis par l'art des campagnes dans les villes. D'autres fois on reconnaît l'existence des éléments urbains dans l'art des campagnes, mais on considère que ce processus s'accompagne d'une déchéance qui attire inévitablement la perte de l'intérêt artistique. Voilà les deux positions extrêmes, opposées, qui nous semblent également erronées ou incomplètes. Contestant la relation pourtant normale ville-

Fig. 1. — Église en bois de Maramureș.

village, l'art d'un même peuple apparaît coupé en deux parties isolées, qui évoluent séparément, et dont les contacts éventuels ne présentent aucun intérêt.

Mais l'étude de quelques exemples concrets concernant des domaines importants de l'art des campagnes met en lumière une situation différente. Certes, l'art populaire comprend des éléments d'un passé parfois lointain, mais ceux-ci ne représentent pas en exclusivité l'art populaire et quelquefois pas même ses traits essen-



tiels, la situation différant fortement d'un peuple à l'autre et même à l'intérieur du même groupe ethnique. Les survivances sont pour la plupart des exceptions qui se maintiennent au milieu d'un groupe ultérieur beaucoup plus important. Elles se trouvent dans une situation similaire à celle qui est signalée par le folklore, la vie économique et même le mode d'organisation de la vie sociale; leur présence concomitante nous aide à comprendre les survivances. Les régions situées à l'écart des grandes migrations des peuples, cachent le mieux les traces du passé. Quelles sont les parties de l'Europe qui ont conservé ces témoins de mondes disparus, qui par leur rareté et leur âge nous suggèrent la situation des animaux rares conservés dans les îles isolées? Les Géorgiens ont défendu leur vie nationale à l'ombre des vallées profondes du Caucase; les Basques dans les habitats situés sur les deux versants des Pyrénées; les Bretons dans une péninsule, à l'extrémité ouest de la France; les Celtes irlandais à l'extrémité nord-ouest du continent. Dans les Carpates et les collines avoisinantes se sont maintenus les descendants des Daco-Romains. Partout dans les régions que nous avons citées (et dont le nombre pourrait être augmenté) on retrouve les montagnes ou les limites extrêmes du continent; ce sont des îlots qui ont survécu à la mort, conservés souvent au milieu de peuples d'origine différente. Le point de vue qui souligne leur intérêt est aujourd'hui bien établi et notre commentaire ne le conteste pas mais se propose de le compléter pour mettre en valeur les données permettant de comprendre l'art populaire dans son ensemble. La beauté ou l'intérêt des pièces qui composent l'art populaire peuvent être les mêmes s'ils rappellent un passé millénaire et la période de formation d'un peuple, ou s'ils sont apparus au XIX^e siècle. L'étude scientifique doit considérer avec une égale attention tous les moments historiques.

Nombreux sont les exemples appuyant le point de vue qui accorde la même considération à l'ensemble de l'art populaire, avec tout ce que l'histoire d'un peuple a pu ajouter au cours des siècles. Ils nous poussent à renoncer à la recherche exclusive des archaïsmes et à l'élimination de ce que l'histoire a ajouté patiemment à la culture et à la civilisation d'un peuple. Pourrait-on étudier l'anglais en se limitant aux éléments celtiques et germaniques et oubliant l'apport des Normands venus de France? Pourrait-on comprendre le roumain en ignorant les néologismes d'origine italienne ou française adoptés au cours du XIX^e siècle et qui enrichissent d'une manière substantielle le vocabulaire? La réponse est similaire à celle que nous devons donner pour l'art populaire roumain; ce dernier est le résultat de l'évolution intégrale du peuple roumain, avec tout ce qu'il a gagné du point de vue culturel depuis le commencement et jusqu'à la période contemporaine.

Nous choisirons quelques exemples qui touchent les survivances conservées intactes et les aspects récents, et aussi le rapport entre l'art des villes et celui des campagnes¹. Le problème, difficile, est extrêmement complexe; notre intention est d'en clarifier seulement quelques aspects qui nous semblent reposer sur des données aujourd'hui dûment connues.



L'un des domaines les plus caractéristiques pour leur évolution ininterrompue est la poterie paysanne. Par ses propriétés, l'argile, une fois mise au feu, acquiert une qualité précieuse, celle de résister au temps. Restée à découvert ou cachée dans la terre et l'eau, elle garde sa forme et presque toujours son décor. Nous avons ainsi la possibilité de mieux connaître le passé de la poterie² que le passé des textiles ou des objets en bois, dont le caractère périssable ne nous permet pas de suivre l'évolution à travers l'histoire avec la même précision. Voilà les principales étapes

qu'elle a parcourues en Roumanie.

La poterie préhistorique ne connaît pas le tour du potier. Graduellement, il réussit à s'imposer, mais à des époques bien différentes dans chaque région. La forme régulière des pots et la qualité supérieure de l'argile (demandées par le travail au tour) sont liées au passage des Celtes dans ces régions, trois siècles avant notre ère. Les Daces qui continuent à produire les formes précédentes, produiront en même temps une poterie à influence celtique et une poterie qui reproduit les formes d'origine grecque. Leur poterie comprend les vases formés au tour, ceux formés sur un support fixe, ou sur un support qui tourne lentement. Depuis cette période et jusqu'à nos jours ces traditions se sont maintenues parallèlement, les formes travaillées au tour gagnant du terrain au détriment des autres catégories, antérieures et inférieures. Les chercheurs du XX^e siècle ont pu observer encore vivantes les différentes méthodes de production connues avant la formation du peuple roumain. Presque toute la Moldavie maintenait la tradition d'une céramique noire, ou grise-noire, travaillée au tour et cuite dans des fours qui reproduisent l'organisation archaïque du foyer, décorée par frottement avec une pierre ou imprimée à l'aide d'une petite roue à dents, et utilisant les mêmes motifs décoratifs que jadis, de même qu'une technique de cuisson inoxydable qui donne la couleur noire à l'argile; les formes rappellent jusqu'à l'identité une poterie vieille de plus de deux mille années. Les vases formés sur un support qui tourne lentement, inférieurs au point de vue technique, disparaissent lentement, mais ils étaient encore connus au XX^e siècle par les paysans retirés au fond de quelques vallées dans les Carpates et dans les régions abritées par les montagnes de la Péninsule Balkanique. Il s'agit d'une poterie en rouleaux d'une composition grossière, qui s'enroulent pendant que le support tourne lentement. Leurs dimensions sont variées; on rencontre les gobelets et



Fig. 2. — Vieille maison de Fildul de Jos (région de Cluj).

les formes grandes pour garder les provisions.

L'occupation de la Dacie par les Romains favorise la dissémination de la poterie romaine ou apportée par les Romains. Ces derniers connaissent le tour et fabriquent une poterie particulièrement belle, qui rappelle partiellement la poterie grecque. La technique de cuisson et l'organisation des fours assure à la poterie une couleur jaune, rougeâtre ou rouge. Le tour employé par les Romains accélère la connaissance d'une technique nouvelle, dont la généralisation est définitive à peine au XX^e siècle. La tonalité claire de l'argile, favorable au décor riche, aux couleurs, conquiert l'un après l'autre les centres des potiers villageois et arrive à prédominer. Ce même processus se déroule encore de nos jours, les centres de potiers de la Moldavie, ceux du Năsăud en Transylvanie, ou du Mehedinți (rattaché à la céramique noire produite dans la Péninsule Balkanique) étant les derniers à céder. Ainsi, au moment où commençait la formation du peuple roumain, le territoire de la Dacie produisait une poterie d'origine diverse, dont les formes, les couleurs, le décor ou la valeur artistique étaient inégales; les principaux éléments se maintiennent jusqu'au XX^e siècle.

Respectant un principe tout aussi évident dans l'art d'autres peuples, celui de recevoir de préférence les éléments qui représentent une étape supérieure de la technique, les potiers roumains ne reçoivent et ne gardent que peu de la poterie produite par les peuples migrants qui traversent ces régions, supposant que ceux-ci aient eu une poterie. Lorsqu'au X^e siècle l'empire byzantin arrive au Danube, il apporte avec lui la céramique byzantine, avec son émail plombifère, translucide, ses couleurs claires (le vert, le jaune, l'ivoire), ses riches motifs au contour gratté, et il imprime à la poterie locale un nouveau rebondissement. L'émail gagne un village après l'autre, sa diffusion sur le territoire roumain se poursuivant au cours de presque un millénaire. Sous nos yeux même, l'émail gagne du terrain dans les centres qui produisent une céramique non émaillée, sans pouvoir toutefois l'éliminer. Et même dans les centres qui arrivent à intégrer l'émail parmi les procédés habituels de travail, on l'applique quelquefois sur les formes modernes, celles d'origine lointaine gardant de prédilection la surface non émaillée.

Le contact des Roumains du sud et de l'est des Carpates avec la céramique orientale et des Roumains de Transylvanie avec la céramique occidentale, a eu son importance. Des formes et des décors nouveaux apparaissent, qui sont parfois intégrés parmi les éléments traditionnels. La céramique orientale de même que la céramique occidentale utilisent l'émail translucide, les couleurs vives, le décor riche et contribuent essentiellement à l'aspect actuel de la poterie rustique roumaine.

Pendant la dernière étape, la plus proche, située aux XIX^e et XX^e siècles, les vases métalliques s'imposent. L'ancienne forme du foyer, sur lequel on préparait les aliments, change son organisation. La poterie traditionnelle, adaptée à l'ancienne forme du foyer, commence à imiter (surtout au cours des dernières dizaines d'années) les vases métalliques qui sont mieux adaptés

pour les constructions modernes des cuisines. Nous signalons cette dernière étape pour mettre en relief la sensibilité des producteurs paysans à toute innovation, ce qui leur permet de sauver leur production en l'adaptant aux nouvelles conditions du marché. Mais la valeur artistique de ces derniers produits est visiblement inférieure à la céramique traditionnelle, chaque fois qu'elle imite les vases métalliques.

Une constatation se dégage; sans exception, les potiers anonymes des campagnes ont enregistré successivement chaque nouvel apport culturel, filtrant à travers les siècles tout ce qui était d'une qualité supérieure, adaptant aux nécessités locales et maintenant des éléments dont l'origine se situe à des moments différents de l'histoire roumaine. La poterie rustique roumaine est l'image vivante d'une histoire millénaire et non pas d'un seul moment, elle reflète dans l'art la formation même d'un peuple et les relations que ce peuple a pu avoir le long des âges avec d'autres peuples. Nous nous trouvons donc devant une image tout autre que celle d'un art immobile et dont seul le côté archaïque serait important. C'est précisément cette capacité de changer qui prouve à la fois le talent et l'intelligence artistique des maîtres anonymes, qui leur a permis de choisir avec discernement leur style et leur méthode et ensuite de les utiliser un siècle après l'autre, adaptant la tradition aux plus récentes conquêtes de la technique. C'est une qualité essentielle dont on doit tenir compte dans l'explication de la valeur et la beauté d'un art. Voilà donc une poterie qui se remarque par son mouvement ininterrompu, où les éléments supérieurs s'imposent tour à tour, avec patience, suivis à leur tour par d'autres éléments, les plus anciens se réfugiant dans des villages éloignés des centres culturels, les vagues culturelles se succédant l'une à l'autre, semblables aux vagues sur la surface de l'eau.

Une deuxième constatation s'impose: produite et employée par la campagne, la



Fig. 3. Rue de Gura Riului, à proximité de Sibiu.

poterie rustique ne saurait être séparée de la céramique des villes. Ni les anciens vases daces, ni les vases grecs ou romains, byzantins ou orientaux apportés par les Turcs, ni les vases d'origine occidentale, n'arrivent directement dans les villages. Ils sont d'abord utilisés par les populations urbaines, dont les moyens économiques supérieurs et les contacts plus étroits avec les autres peuples leur permettent de connaître et d'employer rapidement les formes nouvelles. Et lorsque les citadins les oublient, les villageois en gardent la tradition en les adaptant et en leur donnant une vie nouvelle qui nous permet d'admirer ce que nous appelons aujourd'hui l'art populaire.

Les kilims (tapis sans nœuds)³ peuvent être admirés surtout dans les musées; ils datent habituellement des deux derniers siècles. Pour la période qui précède, les informations sont extrêmement rares. Mais l'évolution des kilims et les étapes qu'ils ont parcourues sont connues grâce au fait que les pièces encore existantes comprennent des exemplaires caractéristiques pour toutes les étapes. La situation est similaire avec celle de la poterie qui garde vivantes au XX^e siècle toutes les principales catégories du passé. Dans le domaine

des textiles nous avons choisi les kilims parce qu'ils témoignent de l'existence d'une évolution continue, qui renforce quelques-unes des constatations occasionnées par l'étude de la poterie.

Sur les parois et les banquettes longues et basses des anciennes maisons paysannes on fixait des tissus destinés à protéger contre le froid ou la dureté du bois sur lequel on s'asseyait et on dormait. L'origine de ces pièces est lointaine. Deux sont les arguments qui soutiennent cette affirmation. D'abord, la constatation que même les plus humbles abris humains utilisent des tissus, qui humanisent l'intérieur. Ensuite, sur les tissus on reconnaît les plus anciennes manières d'organiser le décor, qui existent encore chez les peuples restés sur une échelle inférieure de développement de la vie sociale. D'une largeur réduite (déterminée par les dimensions du métier à tisser), le tissu a une ornementation caractérisée par l'alternance de bandes colorées, perpendiculaire sur la longueur de la pièce; aucune bordure ne marque ses limites. Au commencement, on utilisait deux couleurs, pour en arriver ultérieurement à 3, 4 ou 5. Chaque bande diffère par sa couleur des deux bandes voisines, les tons respectant dans leur succession un ordre alternant et qui se répète. Lorsque les dimensions des habitations paysannes s'agrandissent et que les murs qui doivent être recouverts de tissus sont plus larges, on coud ensemble deux tissus, travaillés séparément dans le métier à tisser et décorés identiquement. Mais, malgré l'effort des tisseuses, les bandes colorées d'un tissu ne réussissent presque jamais à correspondre avec les bandes colorées du deuxième tissu.

L'emplacement de motifs (d'abord géométriques, plus tard floraux) sur ces bandes colorées, détermine leur élargissement, la composition comprenant des bandes étroites qui alternent avec les bandes larges. Les motifs décoratifs supplémentaires arrivent à percer le cadre habituel des anciens tissus. Les pièces destinées à recouvrir

les bancs, moins en vue, ont une décoration moins riche que les pièces fixées aux murs et qui deviennent de plus en plus grandes et plus richement décorées. Les motifs géométriques finissent par couvrir intégralement la surface du tissu, respectant toujours le principe de la répétition et de l'alternance. Parfois tout le tissu est divisé en carrés, décoré chacun d'un motif propre.

Une nouvelle étape est parcourue lorsque le tissu est bordé de motifs qui encadrent la composition. Dans une dernière phase apparaissent les kilims reliés à l'art balkanique et oriental. Une bordure court tout autour du tissu, laissant au milieu un champ ornemental couvert de motifs extrêmement variés, d'inspiration orientale. L'apparition de ces kilims peut être intégrée dans le courant artistique qui relie l'art roumain à l'art oriental apporté par l'empire turc surtout dans le Sud et l'Est du pays (aux XVII^e, XVIII^e et au commencement du XIX^e siècles). Leur champ central est couvert au début de perroquets, de lions, de paons, d'arbres et de plantes exotiques, mais avec le temps les motifs sont empruntés au paysage roumain: des coucous, des chats, des fleurs, ou même des oiseaux qu'on ne peut plus identifier. Ces kilims sont également utilisés dans les villes ou les campagnes, par les nobles, les marchands, les paysans. Les paysannes qui travaillent dans leurs maisons, les filles ou les femmes des nobles ou des citadins, les religieuses retirées dans les monastères, produisaient des kilims dont les dimensions, la qualité de la laine et des colorants différaient, mais dont le décor et la technique étaient les mêmes. Les quelques descriptions d'intérieurs urbains qui évoquent le passé, mentionnent habituellement ces pièces; leur présence est concomitante à celle des tissus importés. Les documents ne parlent pas de la situation des kilims dans le passé; mais nous sommes en droit de supposer qu'ils accompagnent depuis longtemps la vie des hommes qui

habitent ces régions, dans les ville comme dans les villages.

Des exemples particulièrement saisissants existent dans le domaine des constructions. Bien que dans ce domaine les possibilités économiques imposent des limites plus strictes que dans le domaine du costume par exemple, la pénétration des éléments empruntés aux courants artistiques dominant à différentes époques offre des exemples significatifs. Nous choisirons trois ; chacun prouve l'existence de la liaison avec l'art des villes et les grands courants artistiques. La manière particulière dont chacun s'impose nous aide à comprendre quelques parties du thème qui nous préoccupe.

Le premier exemple nous conduit vers une mode disparue bien des siècles auparavant et dont les traces peuvent être difficilement décelées dans l'art populaire. Couvert dans sa plus grande partie de forêts, le territoire roumain offre les conditions nécessaires à l'éclosion d'un art du bois. Le métier de charpentier était largement connu et pratiqué ; chacun savait manier la hache pour couper et façonner un arbre. Une partie de la population réussit à se spécialiser ; les charpentiers de métier, installés dans les villes ou groupés dans les villages spécialisés dans la construction d'édifices en bois, acquièrent une grande renommée. Pressés par la nécessité d'élever des monuments culturels pour les villages, possesseurs d'un métier millénaire et ayant sous les yeux les constructions monumentales de l'architecture en pierre gothique, les charpentiers roumains de Transylvanie ont créé une catégorie de monuments aujourd'hui largement connue. Les églises en bois de Transylvanie existent à côté des églises gothiques en pierre, différenciant en cela des autres régions roumaines ; les églises transylvaines, dont le plan et la construction comprennent les éléments traditionnels, communs à toutes les églises roumaines, sont surmontées d'une tour de bois, haute et mince. De section rec-



Fig. 4. — Maison de boyards à « foi-chor » de Glogova (région d'Olténie).

tangulaire, ayant quatre faces égales, la partie supérieure abrite une galerie ouverte, au-dessus de laquelle un toit haut, pointu, soutient parfois aux quatre coins, vers la base, quatre petites tours qui imitent la forme de la tour centrale. La même tour apparaît sur les châteaux, les églises et les hôtels de ville de Transylvanie, ainsi que dans le centre ou dans l'Ouest de l'Europe, caractérisant l'art gothique⁴. Cette tour impose sa présence sur les églises roumaines en bois dans une telle mesure que leur image ne peut plus être séparée de l'image des églises en bois transylvaines. Liée organiquement à la construction, la même tour gothique attire d'abord l'attention par sa silhouette élancée ; le poids du matériel de construction exige un squelette en bois solidement construit qui demande une grande maîtrise des constructeurs paysans. Quelques-unes des plus grandes églises atteignent presque 50 mètres de hauteur. Une fois installées sur les églises ces tours s'y maintiennent jusqu'au XIX^e siècle, lorsqu'elles entrent en compétition avec les tours baroques. Abritant souvent les cloches de l'église, la tour acquiert de cette manière une fonction pratique, utilitaire.

Au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle, les églises, les maisons et même les cons-

tructions annexes de la ferme (portes cochères, greniers, étables) emploient de plus en plus souvent des éléments artistiques importés des villes ⁵, empruntés surtout au courant baroque. Arrivé du centre et de l'Ouest de l'Europe, l'art baroque s'impose dans bien des villes de l'ancien empire autrichien, pour passer ensuite aux villages. Sa marche, qui rappelle la marche de la mode telle qu'elle fut décrite jadis par Gabriel Tarde, parcourt plusieurs étapes dans lesquelles le rôle des possibilités matérielles des habitants est déterminant. Les plus riches sont les premiers à adopter les innovations; parfois une région se distingue de la région voisine par ce que ses possibilités matérielles plus grandes lui permettent de changer plus vite ses constructions traditionnelles. En même temps, le courant baroque, parti de l'ouest, gagne peu à peu les extrémités sud et est de l'empire. Quelques faits doivent être mis en évidence au cours de cette évolution, car ils nous aident à comprendre la manière concrète dont un grand courant d'art gagne les campagnes.

Une première constatation c'est la différence nette que ce courant imprime à l'architecture de deux régions voisines. Si on ne connaissait pas les frontières est et sud de l'ancien empire autrichien, on pourrait les reconstituer d'après l'aspect extérieur des maisons paysannes, surtout de celles bâties dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et les deux premières décennies du XX^e. Les caractères en sont si marqués, qu'ils déterminent des différences même au sein d'un seul peuple. Si cette mode couvre intégralement le territoire de la Tchécoslovaquie et de la Hongrie, comprises dans leur totalité dans l'empire des Habsbourg, par contre, le Nord de la Serbie (Voïvodina) occupé par les Autrichiens, se distingue nettement de la partie sud. Les pays de la Voïvodina gardent leurs coutumes, leur langue, leurs costumes, mais dans la construction des maisons, leurs villages empruntent des éléments de l'art baroque. Pour celui qui parcourt les

villages situés d'un côté ou de l'autre des Carpates, l'aspect extérieur trace la même limite résultant de la diffusion des éléments de l'art baroque, qui s'arrêtent aux Carpates. Bien que les Roumains vivant sur les deux versants des montagnes présentent des traits communs essentiels, qui excluent la formation sur le territoire de la Roumanie de provinces culturelles fortement singularisées (comme cela arrive par exemple en France, en Tchécoslovaquie ou en Yougoslavie), l'architecture accuse une distinction nette, surtout dans la zone des Carpates méridionales. Son importance est moindre dans la Moldavie du Nord où on l'observe seulement au niveau des toits des monastères et des maisons paysannes et, plus tard, sur la vallée de la Bistrița. Ici, comme dans la Voïvodina, aucune limite naturelle (montagnes, fleuves) et aucune distinction en ce qui concerne l'origine de la population n'explique les différences dans l'aspect extérieur des maisons.

Cette distinction, que nous avons présentée dans sa forme catégorique, n'est pas sans exceptions. Ainsi, les éléments du courant baroque sortent des frontières de l'ancien empire autrichien, pénètrent dans le sud de la Yougoslavie, en Bulgarie, dans les villes de la Roumanie méridionale et de la Moldavie, en Ukraine aussi. De même, sur le territoire compris autrefois entre les frontières de l'empire, la domination du baroque n'est pas partout égale. Le voisinage des grandes villes (surtout celles habitées par une population d'origine germanique) et le caractère plus ou moins fermé de l'économie, jouent un rôle dans le changement de l'aspect traditionnel des villages. Les principales régions qui résistent au courant baroque se trouvent en Transylvanie et sont peuplées dans leur grande majorité par des Roumains. Nous citons la région des monts Apuseni, de la Hunedoara, du Maramureș. L'influence de l'art baroque est particulièrement accusée dans la plaine de la Tisa, dans le Banat, dans les dépressions intercarpatiques de Făgăraș (Țara Oltului) et de Bîrsa (Țara

Birsei), ainsi que sur le territoire traversé par les deux Tirnava.

L'influence de l'art baroque dans les parties extrêmes de l'empire (surtout en Roumanie) met son empreinte sur l'aspect extérieur; elle ne peut pas modifier la composition ou l'organisation des plans. La situation est facilement explicable car le plan d'une maison reflète de façon directe les possibilités et les nécessités d'une population. Abandonnant l'ancien matériau de construction (le bois pour les murs, le chaume, les roseaux ou les échandoles pour le toit), les paysans élèvent des maisons en briques, recouvertes de tuiles. La construction d'une nouvelle maison (même lorsqu'elle garde les murs de bois) essaye de s'intégrer dans la nouvelle mode, d'autant plus que cette transformation est facilitée par la disparition des anciennes superstitions concernant l'organisation du décor. Quelles sont ces innovations? Un paysan ne peut sans doute pas copier les plans des palais ou des maisons bâties dans les villes et qui imitent à leur tour les édifices de Vienne. Mais il peut donner au toit une forme semblable à celui qu'on trouve dans les villes. L'ancien toit traditionnel à quatre pentes est ainsi remplacé par le toit à deux pentes, ou à deux pentes avec les extrémités coupées à la partie supérieure, sur les frontons duquel on reconnaît le décor baroque. La décoration qui encadre les fenêtres, les portes, les portes cochères, est la preuve d'une influence incontestable venant des villes. Elle détermine l'uniformisation extérieure des constructions paysannes sur une grande partie de l'Europe (pour l'est, notons la Tchécoslovaquie, la Hongrie, le sud de la Pologne jusqu'à Cracovie, la Transylvanie roumaine, la Voïvodina yougoslave, l'Ukraine transcarpatique); sans doute, cette uniformisation n'est pas sans exceptions et n'a pas partout la même intensité. Mais dans le cadre de ce décor, en Roumanie on rencontre encore des éléments de l'art traditionnel; l'arbre de vie, la roue, l'étoile, les dents, les vagues, la spirale, font bon

voisinage avec les inscriptions comprenant le nom du propriétaire et de sa femme et l'année de la construction, et avec les motifs des pots de fleurs, de la tête ou des cornes de bélier, des têtes de bovins et de chevaux. Ils s'intègrent dans l'aspect extérieur général et contribuent à la constitution d'un décor qui par ses notes particulières, distingue le baroque des villages du baroque des villes.

Les éléments adoptés par les villages concernant presque exclusivement l'aspect extérieur des constructions, cette mode est destinée à périr lorsqu'elle est abandonnée par les villes et que l'influence de Vienne disparaît. Lentement (bien que, aujourd'hui encore, on construise parfois des maisons selon cette même méthode) on revient au toit à quatre pentes. Les nouvelles maisons se rapprochent ainsi par leur aspect extérieur des maisons traditionnelles de jadis. Cette constatation est d'autant plus importante que les plans des maisons, dans leur développement normal et ininterrompu, continuent encore la ligne traditionnelle, étroitement liée à la vie des hommes, qu'elle représente avec fidélité et qui ne peut faire de concessions à aucune mode. On trouvera donc une distinction entre les intérieurs des maisons roumaines et les intérieurs des paysans vivant en d'autres pays, même lorsque l'aspect extérieur sera le même.

Un dernier exemple nous est fourni par une autre construction qui a un caractère international, mais qui présente cette fois une évolution différente. Dans les villes de la Péninsule Balkanique s'est développée une catégorie de maisons avec parterre et étage⁶. Ayant parfois un caractère fortifié, apparenté à la koula, ces maisons ont souvent sur les façades un balcon nommé « tcherdak », situé à l'étage. Son emplacement diffère; il est tantôt compris dans le rectangle de base de la construction, tantôt situé en avant par rapport aux autres espaces (forme qui domine en Roumanie et dans une partie de la Yougoslavie).

Par leur grand nombre, par la manière adéquate dont elle répond aux nécessités des habitants, par la beauté même de la construction, la maison à tcherdak joue un rôle important dans l'histoire des constructions balkaniques. Elle pénètre dans les villages, étant considérée par la plupart des peuples balkaniques comme s'intégrant dans l'architecture nationale.

En Roumanie, bien que la maison à tcherdak (appelé aussi « foïchor ») existe aussi en Moldavie, elle constitue le paysage habituel, pour le nord de la Petite et de la Grande Valachie (Olténie et Munténie). Les exemplaires les plus intéressants (qu'il s'agisse de maisons appartenant aux monastères, d'habitations de boyards ou de maisons urbaines) appartiennent à l'époque du voïvode Constantin Brîncoveanu (fin du XVII^e et début du XVIII^e siècles) qui a donné un éclat particulier à la vie culturelle de ces régions et à l'époque qui suit. Des exemplaires tout aussi intéressants, appartenant aux hobereaux, aux fonctionnaires villageois et même aux paysans disposant de possibilités matérielles plus grandes, existent depuis le commencement du XIX^e siècle, plus rarement depuis la fin du XVIII^e siècle. Mais la grande diffusion des maisons à tcherdak aura lieu à peine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Les maisons à tcherdak des boyards avaient au XVIII^e siècle des caves spacieuses, avec des portes massives et des murs en pierre et en briques. L'étage comprenait les chambres habitées, bordées vers la façade d'une galerie ouverte et d'un tcherdak organiquement intégré à la construction par son aspect, par la forme du toit, par la technique même de sa construction. Au-dessous du tcherdak il y avait un espace dans lequel on mettait les outils et le bois. Pour quelles raisons la maison seigneuriale à tcherdak — de même que les maisons apparentées à la koula (maison fortifiée) — réussit-elle à s'imposer en quelques dizaines d'années seu-

lement? Comment expliquer son grand succès dans les villages?

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'ancienne exploitation économique du pays et les razzias des pillards turcs et tatars cessent, la Valachie s'achemine vers une vie de plus en plus indépendante; les villages roumains de cette région retournent à une vie normale et la vie économique, affaiblie par les tribulations des siècles antérieurs, commence à se redresser. Les citadins et le commerce retrouvent une vigueur nouvelle. Les paysans, surtout ceux qui habitent la région des collines et qui jadis n'avaient pas eu à subir les attaques auxquelles étaient exposés les habitants des plaines, cultivent avec une intensité accrue des produits destinés aux villes. Parmi les plus rentables il y a les fruits et les divers aliments préparés à base de fruits (comme par exemple les boissons alcooliques). Les maisons à tcherdak, dont le parterre est en fait une large cave, constituent une construction idéale. Les produits y sont bien gardés car la maison proprement dite se trouve à l'étage de la même construction. La galerie ouverte de l'étage et le tcherdak, utilisés souvent pour travailler, pour déposer provisoirement les produits, pour l'emplacement du métier à tisser, pour dormir pendant l'été, sont en même temps l'endroit préféré pour y passer les heures de repos. Le plan de l'étage est souvent plus grand que celui des anciennes maisons, car il suit autant que possible le plan des maisons des boyards. La maison à tcherdak correspond donc en même temps à une vie supérieurement organisée et aux nécessités de l'exploitation agricole. Lorsque les villes abandonnent la maison à tcherdak, les paysans continuent de la développer dans des formes nouvelles.

En ce cas, bien que liée à la mode urbaine et dérivant d'une manière de construction internationale, la maison à tcherdak se maintient et demeure définitivement dans la tradition paysanne. L'explication de cette situation nous fait comprendre son évolution différente par rapport au courant

baroque. Si ce dernier est avant tout une mode, la maison à tcherdak dépasse ce stade; elle n'imité pas les formes extérieures mais choisit et adapte certains éléments, intégrés dans la vie intime des fermiers, dans leur mode de vie, de travail, de repos. C'est un exemple qui met en évidence la fonction sélective de l'art et en général de la culture populaire qui n'adopte de façon définitive que ce qui peut s'intégrer organiquement à la vie du groupe social.



Nous avons ainsi devant nous un nouvel aspect de l'art des campagnes, qui ne nous apparaît plus comme un domaine fermé, immobile, dont la seule fonction importante soit celle de conserver un fonds archaïque, unitaire jusqu'à la monotonie. Le cas particulier de l'art rustique roumain, dont le développement respecte les principes suivis par les arts rustiques les plus connus, nous montre un art vivant, qui se transforme et s'enrichit sans cesse. Retenant ce qui est supérieur, elle effectue le long des siècles une sélection qui tient compte des nécessités et des possibilités de ceux qui en sont les détenteurs.

Variant sans cesse, l'art rustique roumain prouve de cette façon qu'il n'est pas nécessaire de chercher ses débuts aux temps bibliques d'Adam et d'Eve, à une période où l'histoire n'avait pas encore commencé. Chaque peuple, chaque groupe social, reçoit au moment de sa formation une série d'éléments qui sont le résultat de l'histoire des peuples qui l'ont précédé. Il a

donc un fonds de connaissances qu'il développe dans la mesure de ses possibilités et des conditions de vie plus propices.

Le problème que nous devons éclaircir, le but de la recherche, tel que nous l'entendons, n'est plus d'établir ce qui a été originaire, archaïque, utilisé exclusivement par un seul peuple, mais d'étudier comment les éléments connus par un peuple pendant sa formation et au cours de son évolution se sont intégrés et développés. La manière dont s'effectue la transmission des biens culturels qui caractérisent toute l'histoire de l'humanité, est essentielle pour l'étude des phénomènes de l'art rustique. Le développement d'un art n'est pas une opération effectuée dans un vase clos, retranché de la vie des autres peuples et d'autant moins de la vie des villes situées dans la même région, mais au contraire le résultat de relations multiples et continues ayant parfois un caractère très serré.

Il y a des milliers d'années, la préhistoire de l'Europe connaissait de fréquents rapports entre les groupements humains. L'histoire de l'ambre baltique par exemple ou des coquillages méditerranéens, ainsi que l'existence des différents ateliers qui produisaient des armes ou des outils en pierre destinés à l'échange, sont des faits très connus. La circulation des idées et des biens matériels devient d'autant plus intense que nous nous approchons de notre époque, pour ce qui intéresse directement l'art rustique des villages. Voilà une réalité qu'on ne saurait ignorer.

Notes

¹ NICOLAE IORGA, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923 et G. OPRESCO, *Peasant Art in Roumania*, Londres, 1929 ont déjà signalé quelques éléments de l'art populaire roumain qui sont empruntés aux grands courants de l'art universel.

² Pour mieux connaître l'évolution de la céramique en Roumanie et surtout de la céramique populaire, consulter les publications suivantes:

BARBU SLĂTINEANU, *Ceramica românească* (La céramique roumaine), Bucarest, 1938; BARBU SLĂTINEANU, *Ceramica feudală românească și originile ei* (La céramique féodale roumaine et ses origines), Bucarest, 1958; BARBU SLĂTINEANU, PAUL H. STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară în R.P.R. Ceramica* (L'art populaire dans la République Populaire Roumaine. La céramique), Bucarest, 1958.

³ Pour la bibliographie du problème consulter PAUL PETRESCU et PAUL H. STAHL, *Scoarte românești* (Tapis roumains), Bucarest, 1966.

⁴ CORIOLAN PETRANU, *Originea turnurilor bisericilor de lemn din Ardeal* (L'origine des tours des églises en bois de Transylvanie), dans *Inchinare lui Nicolae Iorga* (Hommage à Nicolas Iorga), Cluj, 1931; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Contribuție la studiul tipologiei bisericilor de lemn din țările române* (Contribution à l'étude de la typologie des églises en bois dans les Principautés Roumaines), dans « Anuarul Institutului de istorie din Cluj », Cluj, 1960; PAUL HENRI STAHL, *Vieilles églises en bois de Roumanie*, dans « Revue des études sud-est européennes », 1965, 3-4.

⁵ L'identification d'éléments empruntés aux courants artistiques des villes a retenu l'attention de plusieurs spécialistes. Nous citons VARGHA LÁSZLÓ (dans *Történeti stílusok a magyar népi építészetben*, publié dans *Az építőipari és közleke-*

desi muszáki egyetem tudományos közleményei, Budapest, 1964) qui étudie le problème pour la Hongrie. Un groupe d'architectes a publié un ouvrage particulièrement instructif sur le même problème, tel qu'il apparaît en Tchécoslovaquie: I. KUHN, L. FOLTYN et collab. *Klasicistická Architektura na Slovensku. Príspevok k jej dejinám*, Bratislava, 1955. Pour le baroque de Yougoslavie consulter ALEKSANDAR DEROKO, *Folklorna arhitektura u Jugoslavii*, Belgrade, 1964; et pour la Bulgarie, GUEORGUI KOJUKAROV, *Kam vaprosa za proishoda i razvitiето na srednorodopskata kachta*, publié dans « Izvestia na Instituta po gradoustroistvo i arhitektura pri BAN », 1955, 7-8, Sofia.

⁶ Pour l'étude des maisons à deux paliers consulter PAUL HENRI STAHL, *Les anciennes maisons à étage de Roumanie. Les facteurs balkaniques*, publié dans « Revue des études sud-est européennes », Bucarest, 1964, 3-4.

SUR LA PEINTURE ET LA SCULPTURE POPULAIRES EN ROUMANIE

Gheorghe Aldea

Tout autant que les arts appliqués et décoratifs, la peinture et la sculpture sont pratiquées par les artistes populaires ou parfois par les paysans mêmes, avec une maîtrise qui prouve leur inaltérable force créatrice. L'art populaire, soit laïque, soit à caractère religieux, est un ensemble harmonieux et unique à sa manière, conditionné par le fait que les anciennes traditions de métier, d'utilisation des couleurs, de conceptions des schémas compositionnels, ont un fonds commun de motifs décoratifs qui se sont perpétués au long des siècles, comme résultat d'une expérience collective qui, bien que différenciée géographiquement, présente un caractère homogène sur tout le territoire roumain. La sculpture et la peinture, laïque et religieuse, ont toujours coexisté et se sont réciproquement influencées. L'église orthodoxe a répudié la sculpture en ronde-bosse, en donnant, en même temps, à la peinture, un caractère hiératique généralisé, phénomène qui s'est fait ressentir dans l'art populaire aussi.

En dehors des motifs décoratifs qui ont leur origine dans les anciennes croyances d'avant le christianisme et qui sont utilisés, aujourd'hui encore, sans que l'on connaisse leur signification symbolique, nous trouvons des éléments décoratifs qui, filtrés par le christianisme, ont obtenu de nouvelles significations, d'autres éléments faisant partie du système de symboles chrétiens, d'autres enfin qui sont tout simplement un résultat de la fantaisie des artistes, sans autre intention que celle purement décorative. C'est en partant de ces réflexions qu'il faut dire que la sculpture populaire roumaine se présente, presque sans exception, en bas-reliefs; et la peinture populaire, lorsqu'elle est religieuse, garde en général les règles de l'église orthodoxe sans s'y soumettre pourtant totalement, et même en s'y éloignant par des pièces d'une grande originalité.

C'est par ses riches traditions que l'Olténie abonde en œuvres d'art populaire, parmi lesquelles la peinture sur bois est particulièrement intéressante. Dans cette

province, l'habitude de peindre les croix de bois, votives ou funéraires, est très répandue. Les sujets de ces peintures sont Jésus-Christ, la sainte Vierge, st. Georges et st. Démètre, les archanges et même Adam. Le plus souvent, des éléments décoratifs composés de taches de couleur, de lignes, fleurs, feuilles et tiges, viennent ennoblir les surfaces peintes, surtout à Pietriș-Balș. Et, en effet, on ne trouve nulle part un si grand nombre de paysans occupés par la peinture qui, bien que reliée au culte, a de profondes racines dans la vie quotidienne. Des familles entières s'y adonnent, et en divisant le travail, ce sont les femmes qui ont la mission la plus délicate, celle de peindre les croix. Le rôle des hommes est moindre. Ils cassent le bois, façonnent les tréteaux, les croisent et établissent le centre de la composition en faisant l'incision sommaire d'un ou de deux personnages, autour desquels gravitent tous les éléments du décor. Les croix ainsi conçues s'apparentent à l'architecture populaire roumaine et se dessinent sur le bleu du ciel, comme de véritables monuments de sculpture polychrome surgissant de la terre dans laquelle elles se trouvent profondément enfoncées. L'on ne peut pas ignorer le rapport strict qui existe entre le déploiement de ce métier traditionnel, l'iconographie populaire et, en général l'art reli-



Fig. 1. -- Saint Georges détail
(Pietriș-Balș).

gieux et laïque qui s'est développé dans cette région du pays et dans lequel la peinture de Pietriș-Balș s'insère parfaitement.

Les couleurs préparées en *tempera*, à base de colle de menuiserie, à l'œuf et à l'eau, jamais combinées, mais utilisées d'après les nécessités, des rouges de toutes nuances, du jaune, du bleu, du vert, du noir, du bronze doré et argenté, et de l'oxyde blanc de zinc, ce dernier seul,

mélangé de chaux et de lait. Les paysannes peintres de Pietriș n'achètent jamais des pinceaux, parce qu'elles les fabriquent elles-mêmes avec les poils des crinières et des queues des animaux domestiques. Mais, à l'aide de ces pinceaux modestes, elles font naître des chefs-d'œuvre. Ces œuvres évoquent un monde irréel par la lumière qui s'en dégage, par la combinaison savante de fleurs, tiges et feuilles, chevaux et chevaliers, personnages stylisés au plus



Fig. 2. — *Sainte Vierge* — détail
(Pietriș-Bălș).

haut degré possible, crucifix, poissons et rosettes.

L'existence, en toute harmonie, de deux tendances, graphique et picturale, associées au bois de chêne sculpté, font de ces modestes ouvrages des chefs-d'œuvre, qui unissent la synthèse à l'exubérance du décor.

Les dessins minutieux, mais libres, rappellent la riche ornementation de l'art appliqué de l'art brancovan des XVII^e et

XVIII^e siècles, ou des tissus de la Renaissance. La simplicité, la concentration, un primitivisme savoureux donnent à ces peintures une particulière originalité.

On retrouve, dans tous les cas, un panneau central soutenu par deux supports, attaché à la colonne fixée en terre. C'est sur ces panneaux qu'on applique des taches de couleur verticales, en teintes plates, en général disposées en taches étroites et symétriques autour d'une grande

Fig. 3. - N. V. Popa, *Femme à boucles d'oreilles et collier* (pierre).



tache centrale. Les vibrations de la couleur sont soutenues par des arabesques composées d'éléments végétaux, filigranes de tiges, fleurs et feuilles presque toujours en

Fig. 4. - N. V. Popa, *Huppe* (pierre).



blanc, remplies par-ci, par-là, de rouge, de jaune ou de bleu, réalisant des effets à la fois harmonieux et explosifs. L'éclat métallique du blanc a comme source l'effet optique qui dérive des éléments graphiques à caractère ornemental posés, en blanc, sur les teintes plates du panneau. C'est ainsi que le blanc reçoit une qualité de lumière particulièrement vive et une fonction dominante dans la composition, en intensifiant les couleurs qu'il recouvre, tout en leur rabaisant la valeur. Le processus technique est simple. Sur les panneaux en chêne sont appliqués, en teintes plates, plusieurs grands registres de rouge et de bleu, soulignés de bandes jaunes. Sur ces registres sont dessinés les personnages, un -- ou plus rarement deux -- en taches circulaires. C'est par dessus que l'on applique l'arabesque de tiges et de feuilles et alternant avec des groupes de lignes courtes -- droites ou brisées. Il existe là une symétrie visible, les motifs décoratifs étant opposés par paires.

En ce qui concerne les personnages, toujours présents, ils sont exécutés en toute liberté, sans le moindre sens « naturaliste ». Saint Georges à cheval fait corps commun avec son cheval, toujours blanc et vu de profil; la Sainte Vierge est vêtue comme une paysanne de chez nous, Jésus en Croix est stylisé au maximum, et les chevaux semblent voler dans l'air. La tendance à simplifier et à dépasser les règles de la peinture canonique est menée très loin: c'est ainsi que sur une croix pour le tombeau d'un enfant ne se trouvent peints qu'un cheval et une tige à trois fleurs. Tous ces éléments et personnages sont entourés de la richesse luxuriante du décor, dont les motifs d'ornementation sont différenciés avec la plus grande fantaisie.

Il est très difficile de croire que cet art soit religieux, bien qu'il ait eu des destinations précises et ait été le fruit d'une tradition locale, enrichie le long des âges, depuis plusieurs générations. Bien que richement décoré, il n'est pas surchargé de

détails inutiles à caractère baroque, chaque élément constructif du monument portant une décoration qui ne dépasse pas la marge qui le met en valeur. Le rythme, l'alternance, la symétrie et l'asymétrie de l'ornement rehaussent la forme et ne la détruisent pas, ainsi qu'il arrive à certaines pièces baroques.

Ainsi conçues, ces pièces admirables, qui unissent la sculpture à la peinture dans un ensemble harmonieux, sont très différentes, pourtant. Chaque famille de peintres a son style particulier, qui se fait jour à travers la composition.

Artistes authentiques, les paysannes peintres de Pietriș-Balș, se font remarquer par une fantaisie hors du commun et un sens de la décoration que la symétrie du dessin unie à la noblesse monumentale des croix sculptées mettent hautement en valeur. Elles font de la peinture en conversant, les croix couchées à même la terre, en échangeant leurs pots de couleur, en interrompant leur travail, de temps en temps, pour faire les travaux domestiques.

Vendus dans des régions voisines ou plus éloignées, fouettés par la pluie, le vent et brûlés par le soleil, ces petits chefs-d'œuvre ne résistent pas bien longtemps. A une année à peu près depuis l'installation des croix, les couleurs deviennent homogènes, s'adoucissent en rappelant les fresques extérieures des églises, pour disparaître entièrement après quelques années. Il n'en reste plus que des taches de couleur, par bribes, là où la pluie n'a pu les atteindre, et les contours gravés des personnages, comme derniers vestiges d'une peinture éphémère.

La sculpture en bois ou en pierre se fait remarquer dans plusieurs régions du pays: Olténie, Maramureș, Hunedoara, Ploiești, Suceava, Jassy, plus où moins évoluée, unitaire comme expression spirituelle et en même temps profondément attachée à la vie du paysan roumain.

Un autre exemple intéressant qui mérite d'être souligné pour son originalité, c'est

la sculpture en pierre, ouvragée par un habitant de la campagne moldave.

Notre art populaire est le fruit d'un effort fait par des millions d'artistes anonymes, qui, sans même avoir pleinement conscience des valeurs créées, ont vécu leur vie toute quotidienne, mais ont laissé à leur suite des objets dont la valeur fait la gloire des musées roumains.

Peu de biographies d'artistes paysans ont été consignées à ce jour dans les travaux d'art populaire, soit qu'on n'ait pu les retracer, soit que les chercheurs ou les muséographes aient préféré étudier le phénomène d'emblée, suivant la conception que l'art populaire a toujours été une œuvre anonyme. Il serait juste pourtant de nous occuper aujourd'hui de ceux qui ont été privés de ce privilège, de les faire connaître au public et de les diriger avec compétence pour que leur création devienne une stimulation pour leurs semblables et un bien de tout le peuple. On ne



doit pas faire de distinction entre un artiste dont le nom peut figurer dans les expositions, les ouvrages scientifiques, les chroniques des revues et le créateur populaire, dont la biographie toute simple, mais le travail de haute valeur, méritent d'avoir une place d'honneur parmi nos artistes.

Nicolae V. Popa qui habite le village de Tîrpești (Neamț) est un vrai artiste, très doué, qui traduit ses émotions en sculptant des pièces de grès, qu'il transporte lui-même à de grandes distances. La soup-

lesse qu'il emprunte à la pierre, la force d'expression qu'il lui imprime, rappellent l'art du Sumer ou l'art précolombien. Les têtes de ses sculptures ressemblent aux statues de l'île de Pâques et ont, bien que de dimensions réduites, un aspect monumental.

Né en 1919, dans le même village qu'il habite à présent, Antoine Mogoș, chantre à l'église du village, sans études, pratique lui aussi la sculpture. Archéologue amateur et proche collaborateur des archéologues

Fig. 6. — *Adam* — détail
(Șcheia-Negrești).





Fig. 7. Croix de Profirita — détail (Șcheia-Negrești).

de l'Académie, il a collectionné des pièces de toutes sortes, en commençant par la préhistoire et en finissant par les temps présents. Il recueille du folklore, a écrit un roman autobiographique en vers et créé des costumes pour le théâtre populaire (des « irodes » et des « jienii »). Inspiré par les sculpteurs qui ont travaillé à la restauration de l'église des Trois Hiérarches de Jassy, il s'est mis à sculpter sans avoir la moindre notion sur la sculpture.

Au début, il a eu des insuccès. Les premières pièces fabriquées lui ont déplu. Après quelques années il a fait plusieurs figurines, très réussies, qui, mélangées à la terre du chantier archéologique ont provoqué l'enthousiasme des archéologues (la plaisanterie fut dévoilée à temps par son auteur même,

au grand amusement de tout le monde).

Aujourd'hui, les pièces qu'il travaille ont beaucoup plus de souffle. Les dimensions croissent: elles arrivent à 45 cm, et les sujets abondent. Figures humaines ou animaux l'attirent également. Il est intéressant de remarquer la concentration, la simplicité, l'esprit de synthèse de ses créations, qui restent toutefois proches de la nature. En évitant la ressemblance, le sculpteur profite des formes primaires de la pierre, en intervenant d'une façon plus ou moins vigoureuse, pour obtenir les volumes nécessaires. En face de la pierre, il sait déjà ce qui y gît: un cheval, un oiseau, un homme. Il applique les meilleures recettes techniques, sans avoir jamais rien étudié. Il commence par dégrossir la tête et ne passe pas aux détails, sans avoir



Fig. 8. Chérubin
détail
(Șcheia-Nerești).

envisagé la forme en grand. Après avoir acquis ses certitudes, il attaque les détails, en arrivant à les graver à l'aide d'outils très petits et pointus. Ses figures humaines, simplifiées, conçues en volumes puissants mais vifs, avec des rencontres de plans sans marges, les détails anatomiques sommaires mais vigoureusement délimités, rappellent la sculpture du Sumer antique. Les mêmes mains en forme de griffe presque, les mêmes yeux et les mêmes profils, le même contour simplifié de la bouche. Ses personnages, par leur savoureuse naïveté, mais leur expressivité tout à fait remarquable, sont ceux d'un vrai artiste. Il est original

sans s'en douter. Un enfant à la cuillère et à la tasse au lait, un couple de paysans entraînés à la danse, une femme portant des pendants d'oreilles, un gardien de troupeaux, une vieille femme, le paysan qui porte sa besace, les oiseaux, les animaux, bien que de dimensions réduites, ont une grande force d'expression.

La *Famille dans un bateau* est particulièrement intéressante. Les trois personnages se trouvent placés dans une embarcation qui rappelle les bateaux antiques, ayant, à l'avant et à l'arrière, des têtes d'animaux modelées; dans notre cas des têtes de chèvres et de chiens en laisse. J'ai été bien surpris d'entendre dire où se trouvait la source d'inspiration. Au cinéma du village, le sculpteur avait vu le film «Hélène de Troie», et les trirèmes antiques. Rentré chez lui, il a créé cette sculpture de genre vraiment belle. C'est dans la sculpture animalière que Nicolae Popa réussit particulièrement à prouver ses dons. Les oiseaux de toutes sortes (huppes, aigles), des animaux domestiques, des animaux exotiques font preuve d'un esprit d'observation très aigu.

Ses œuvres expriment une grande compréhension de l'art de travailler la pierre. Sans se laisser dominer par la matière, il respecte les règles du travail de la pierre, en la mettant en valeur par les volumes amples qu'il ennoblit de petits détails gravés, ainsi qu'on peut le remarquer sur les costumes des danseurs, ou le costume de la femme aux champignons, de la femme aux pendants d'oreilles ou dans le cas des animaux. Au premier abord, sa sculpture laisse l'impression d'un certain hiératisme, surtout lorsqu'il s'agit de figures humaines, mais bientôt après on saisit la richesse de sentiments et le dynamisme que ces œuvres possèdent, on sent la vie qui palpite sous la pierre.

Farmi les reliefs religieux de Moldavie se trouvent ceux qui ornent les stèles funéraires de Șcheia-Nerești intéressants surtout par leurs thèmes. Datant du siècle dernier la seconde moitié - ces pierres

rectangulaires se font remarquer par la plasticité des personnages, ainsi que par leur charmante spontanéité primitive. Sans ostentation, en utilisant des motifs décoratifs étroitement liés à une conception élémentaire, populaire du monde, en appuyant surtout sur les éléments à sens symbolique de la nature, par leur mise en place dans l'ensemble de la composition, les stèles funéraires de Șcheia-Negrești rappellent la ballade populaire *Miorița*, le chant mélodieux et profondément nostalgique du destin d'un pâtre montagnard. En faisant exception à la règle générale, les artistes paysans de Șcheia-Negrești font preuve dans leurs sculptures d'une conception réaliste, et leurs soleils, leurs étoiles et sapins, leurs oiseaux et leurs fleurs nous font pénétrer dans l'atmosphère de la ballade.

L'exemplaire le plus précieux nous semble aujourd'hui la pierre présentant sur le côté est une scène où Adam et Eve sont décrits à l'instant de leur péché. L'auteur anonyme de 1869 a sculpté cette très intéressante composition en plaçant entre les deux personnages l'arbre de vie ayant le serpent autour. Comme un leit-motif, sur la partie supérieure de la stèle, on peut voir les symboles préchrétiens de la vie et de la mort : le soleil et la lune.

Installés frontalement, hiératiques, et pourtant avec quelques détails anatomiques bien précisés, les personnages du relief, bien que spiritualisés, sont très humains. La spirale du serpent fait sinueusement continuité avec les mains d'Eve, qui reçoit de sa main droite le don d'une pomme et de la main gauche en offre une autre à Adam, qui tend la main. Le rythme sinueux continue vers les épaules de celui-ci, jusqu'à sa jambe droite. Un détail qui vaut d'être souligné est le fait que les jambes des deux personnages sont en perspective. Le reste de la composition est conçu frontalement, avec certaines tendances vers une représentation naturaliste (les écailles du serpent, l'arbre, les fruits, etc.).

La ressemblance qui existe entre les personnages et les éléments allégoriques — le soleil et la lune — ne peut être saisie qu'autant qu'elle vient souligner le caractère traditionnel de la composition. Le sculpteur a l'air d'avoir enlevé les personnages du monde réel et de les avoir fixés sur la pierre.

Une autre pièce, non moins intéressante, est la stèle de Profirița et de deux autres personnages féminins, l'un nous semblant être la mère de l'enfant. L'œuvre date de 1865 et offre pour la première fois dans notre sculpture populaire en pierre, des hommes et non des saints. Sur la surface de cette stèle, d'un côté et de l'autre d'une croix qui la recouvre entièrement, se trouvent sculptées deux femmes aux mains croisées, l'une d'elles ayant un enfant à côté — Profirița — morte toute jeune. La sculpture rappelle l'art de la préhistoire. En haut, la composition se clôt par l'image du soleil et de la lune, et en bas, par un crâne et deux os croisés, comme symbole de la pénitence.

De l'autre côté de la même stèle, opposés au soleil et à la lune, deux anges à moustaches, d'une délicieuse naïveté, ayant de grosses têtes et des cous minces, des ailes qui surgissent de leur torse en forme de cœur, surprennent par leur exécution presque en ronde-bosse. Les figures évoquent plutôt des êtres humains que des phantasmes religieux.

La liste des ouvrages intéressants de Șcheia-Negrești ne finit pas avec ceux que nous avons cités. C'est dans ce village de Moldavie que se trouvent amassées nombre de stèles funéraires rectangulaires, avec des reliefs qui représentent des arbres et des rosettes, des fleurs et des oiseaux, des volutes et des anges.

Sur l'une de ces stèles, au-dessus de deux arbres suggérés schématiquement nous apercevons deux anges barbus, ayant le corps couvert d'écailles, ce qui nous rappelle la sculpture du Moyen Âge. Sur une autre stèle, qui date de 1882, et qui porte du côté ouest une bordure de peupliers,

de sapins ou peut-être de cyprès, l'on peut apercevoir des traces de couleur rouge, comme signe que la sculpture de cette région était polychrome, tout comme dans certains centres d'Olténie ou de Valachie. Nous rappelons aussi l'existence d'une stèle non datée, qui porte sur toute sa surface deux personnages en relief, sans mains, aux épaules très proéminentes, probablement les saints empereurs Constantin et Elena.

Dans le même village, vers la fin du XIX^e siècle, la représentation plastique des personnages laïques ou religieux est remplacée par d'intéressants motifs floraux; par exemple ceux datant de 1884, polychromes parfois, d'excellente qualité.

Le soleil et la lune se trouvent, comme leit-motif, presque sur toutes les stèles, et il est intéressant de remarquer que, bien qu'identiques apparemment, elles diffèrent toujours, ce qui témoigne de la liberté d'esprit de ces artistes.

L'art de la sculpture survit encore de nos jours. A mesure que le temps passe, la qualité de ces œuvres diminue. Le goût douteux, petit-bourgeois, pénétrant par l'intermédiaire des artisans qui ont travaillé dans les villes, a lentement remplacé un art original qui s'était développé pendant plusieurs dizaines d'années, mais qui s'est éteint, non sans avoir illuminé de sa flamme originale la sculpture populaire roumaine.

J'ai présenté ici quelques aspects de la peinture et de la sculpture populaires en Roumanie, en faisant mention du fait qu'elles sont loin d'illustrer la vraie ampleur de l'art du paysan roumain, art dont la richesse inépuisable vaut d'être connue et étudiée, parce qu'elle est l'image spirituelle d'un peuple dont la culture se perpétue depuis des siècles d'une façon unitaire et, en même temps, très diversifiée.

BREF APERÇU SUR LES ÉGLISES DU MARAMUREȘ

Les différentes études élaborées pendant ce dernier siècle sur les églises en bois de l'Europe Centrale offrent une certaine vue d'ensemble sur les origines, le développement et la dispersion de ces constructions monumentales de l'architecture populaire européenne.

Notre article n'envisage pas de reprendre des problèmes non encore élucidés ou de renchérir des argumentations déjà existantes. Son but est de rappeler seulement à ceux qui s'y intéressent quelques détails concernant les églises en bois du nord de la Roumanie, où se trouve la région très connue du Maramureș, renommée pour son art populaire de haute tradition.

Les observations que nous faisons sur l'ensemble des remarquables églises de cette région, fort riche en architecture en bois, ne regardent pas seulement les églises dont on a déjà établi le caractère symboliquement représentatif, mais aussi celles qui, bien que de dimensions plus modestes, sont tout aussi exquises dans leur aspect monumental, car l'impression de se trouver devant une œuvre monumentale n'est guère associée aux seules dimensions.

Comme toute architecture, celle en bois doit être elle aussi considérée à la fois dans ses éléments constitutifs et environnants lesquels, soit par les caractéristiques du matériel utilisé, soit par le paysage au milieu duquel elle s'élève, contribuent à son épanouissement entre les mains de l'artiste qui a su assembler le tout pour le mieux.

Le matériel utilisé le plus souvent est le bois de chêne-yeuse qui, par sa dureté, assure aux monuments la solidité exigée par les hardiesses de cette architecture à toits hauts et à tours élancées, en même temps qu'une longévité de deux à trois siècles.

L'architecture en bois est de loin la plus tributaire au matériel qu'elle utilise, si l'on pense que le bois a des possibilités assez limitées du point de vue constructif. On peut dire aussi qu'en quelque sorte,

toute architecture en bois se ressemble par l'élément constructif commun, la poutre assemblée horizontalement (l'une au-dessus de l'autre) ou verticalement (l'une à côté de l'autre) en des parois, assemblées à leur tour selon les espaces qu'elles doivent délimiter.

Néanmoins, l'immense diversité de l'architecture en bois est assurée par l'infinité des variations possibles, dans l'assemblage même de ces éléments.

Les solutions constructives et décoratives adoptées par les constructeurs paysans de cette région confèrent aux églises en bois de Maramureș un caractère bien défini et des qualités artistiques spécifiques à ce groupe particulier, roumain de Transylvanie, qui se détache des autres groupes architecturaux européens par l'originalité du génie populaire roumain.

Le paysage est celui des Carpates orientales, sillonnées de merveilleuses vallées tout au long des ruisseaux et des rivières rapides, favorisant une végétation des plus luxuriantes.

C'est dans cette ambiance qu'ont été érigés ces chefs-d'œuvre de l'architecture en bois de Maramureș. Ils émergent de ces vallées fleuries, en témoignant de la continuité des nobles traditions de notre peuple, aux origines anciennes, sur ces lieux qu'il n'a jamais désertés,

Architecte Maria Elena Enăchescu





Fig. 2. — L'église du village de Rozavlea.



Fig. 3. -- L'église du village de Cuhea.

Les particularités qu'on retrouve à ces églises tout au long des Carpates, jusqu'en Slovaquie, résident dans la manière dont ce peuple a su se forger, avec des éléments empruntés aux architectures majeures de l'Est et de l'Ouest de l'Europe, subordonnés consciemment à la vision architecturale autochtone, une architecture originale portant l'empreinte à la fois sévère et optimiste du caractère même de ses créateurs.

C'est ainsi que sur des plans d'origine byzantine s'élèvent les silhouettes d'influence gothique, en s'épousant sans défaut, sous les mains habiles des artisans indigènes.

Sur les soubassements, constitués en général de grosses poutres d'environ un

mètre de hauteur, mais parfois aussi de pierre brute, s'étale un plan de forme rectangulaire, comprenant les espaces habituels du pronaos, du naos et de l'autel, précédés souvent par un portique de l'entrée. Élément habituel de l'architecture populaire roumaine, le portique de l'entrée consiste dans un abri réalisé devant les entrées par l'avant-toit reposant, directement ou par l'intermédiaire des consoles formant des arcs en bois, sur des colonnettes entourées ou non de parapets avec ou sans décorations à jour.

Étant érigées selon les principes du culte, traduits dans la construction par le plan ainsi conçu, les églises en bois du Maramureș n'auront pas beaucoup de choix ou de prémisses pour différer à ce point de vue. L'originalité de leurs formes exquises consiste justement dans le fait qu'en partant d'un plan commun, elles s'élèvent vers le ciel selon une conception spatiale extérieure tout à fait particulière, permettant des volumes d'une grande variété, dans un cadre stylistique très unitaire.

D'ailleurs, même limités par les exigences rituelles, ainsi que par les possibilités constructives assez arbitraires qui tiennent de la nature même du bois, ces constructeurs s'ingéniaient à varier quelque peu aussi les plans à l'aide de menus détails concernant leurs différentes parties constitutives.

Il en résulte ainsi des églises à autel rectangulaire ou carré, d'autres à autel polygonal constitué de cinq parois ou même davantage, à côté de celles dont l'autel, de forme également polygonale, a été élargi par des espaces ajoutés ultérieurement. Il y a aussi des autels dont la largeur correspond à celle du naos, puisque délimités par les mêmes parois longitudinales, tandis que d'autres s'amincissent en largeur dès l'achèvement des parois du naos, se détachant ainsi comme un élément indépendant constitutif du volume général de l'église.

En ce qui concerne le naos, celui-ci peut être rectangulaire tout simplement,

ou muni d'absides, de forme polygonale également, sur les côtés nord et sud.

Quant au pronaos, rectangulaire ou de forme polygonale, il change d'aspect lui aussi, selon le nombre de ses parois, s'il est de forme polygonale, ou selon la position de l'accès principal, situé parfois dans la paroi occidentale, d'autres fois dans la paroi méridionale de l'église. Cet accès est souvent abrité par le portique de l'entrée, variant à son tour selon que son auvent repose ou non par l'intermédiaire de consoles formant des arcs en bois sur des colonnettes lisses ou décorées, reliées par des parapets simples ou décorés, etc.

Sur les plans ainsi conçus, les espaces énumérés sont délimités par des parois bâties selon le système de construction nommé Blockbau – des poutres superposées horizontalement percées de portes d'accès et de fenêtres permettant l'éclairage soit de tous les espaces intérieurs, soit seulement de ceux du naos et de l'autel.

Les parois intérieures sont celles qui séparent le pronaos du naos et le naos de l'autel. La paroi qui sépare le pronaos du naos, faite de poutres horizontales, est percée en dehors de la porte d'accès par deux larges ouvertures, en guise de fenêtres permettant la vue du naos. La paroi qui sépare le naos de l'autel, exécutée en minces planches horizontales, comprend les trois portes habituelles de l'autel.

Tous ces espaces sont couverts à l'intérieur, au-dessous de la toiture en échandole, par les voûtes réalisées en poutres aux planches formant des polyèdres au-dessus du pronaos et de l'autel, lorsque ceux-ci sont de forme polygonale, ou par des voûtes cylindriques, au-dessus du naos et aussi au-dessus du pronaos et de l'autel, s'ils sont rectangulaires ou carrés.

Il y a parfois au-dessus du naos auprès de sa paroi de l'ouest une plate-forme en planches, accessible par un escalier et munie d'un parapet. Cette plate-forme réduit ainsi partiellement la hauteur du naos, faisant office de plafond. La tour du clocher repose sur les



Fig. 4. – L'entrée de l'église du village de Hărnicesti.

parois du pronaos par l'intermédiaire d'un échafaudage de poutres et de poteaux.

La toiture extérieure en échandole diffère d'une église à l'autre par des variations dans l'assemblage de ses volumes constitutifs, demeurant en même temps fidèle aux lois des proportions, généralement acceptées en architecture, ainsi qu'à certaines subtilités appartenant exclusivement aux constructions de ce genre d'architecture.

Mais, quoique très différents comme dimensions et rapports entre les volumes qu'ils rassemblent, on peut discerner trois manières dans la composition de ces toits :

- Le toit unique, recouvrant toute la construction, de l'autel jusqu'au portique de l'entrée ;



Fig. 5. -- Le portique de l'entrée à l'église du village de Râzoare.

Le toit de différentes hauteurs, plus haut au-dessus du pronaos et du naos, plus bas au-dessus de l'autel.

Le toit à double avant-toit superposé tout autour de l'église, l'avant-toit inférieur se confondant souvent avec celui de l'autel.

Dans ce dernier cas, on trouve, entre les deux avant-toits, des fenêtres souvent reliées par une moulure imitant une corde tordue, taillée dans le bois, pareille à celles des façades d'en bas, situées sous l'avant-toit inférieur.

La tour du clocher, très élancée dans son ensemble, érigée sur un plan carré au-dessus du pronaos, diffère elle aussi d'un monument à l'autre par les rapports hauteur-largeur, par des détails de composition ou de décoration. Il y a ainsi des tours toutes simples, couronnées seulement de leurs toitures minces et hautes et il y en a d'autres qui sous ces toitures sont munies d'une plate-forme ouverte, entourée de parapets décorés, surmontés de colonnettes, avec leurs consoles-arceaux en bois, rappelant les éléments décorés des portiques de l'entrée, mais à l'échelle réduite exigée par l'étroitesse de la tour.

La composition est souvent enrichie par les tourettes qu'on ajoute aux coins de l'avant-toit de la mince toiture en flèche. Les toits élancés des tours peuvent avoir, eux aussi, des formes différentes, parfois coniques, d'autres fois pyramidales ou à plusieurs facettes, savamment raccordées aux formes de leurs avant-toits sur plans carrés.

L'échandole qui recouvre les toits de ces églises monte aussi sur les surfaces verticales des tours, leur ajoutant quelquefois une étroite gouttière à mi-chemin de leur hauteur, habillant parfois même les parapets qui entourent les plates-formes ouvertes, jusqu'aux fines silhouettes de leurs toits hardis.

Mais l'apanage des constructions en bois réside dans les grandes possibilités offertes par ce matériel en fait de décoration. Depuis l'assemblage des parois, jusqu'aux menus détails des tours, les éléments décoratifs se succèdent en une infinité de variations. La modénature qui en résulte est des plus originales, puisque élaborée par une tradition de goût artistique intraduisible.

Les parois, assemblées selon certaines méthodes traditionnelles pour l'assemblage

des poutres, offrent la possibilité d'être décorées par la forme donnée aux extrémités des poutres assemblées. Les immenses « papillons » résultant de l'assemblage des parois, surtout de celles des absides de forme polygonale, dont les poutres supérieures s'allongent progressivement jusque sous le large avant-toit qui les recouvre, donnent une impression de solidité constructive dans le soutien des toits importants, en même temps qu'une impression de séduisante coquetterie bonhomme dans l'aspect général des façades. D'ailleurs les façades bénéficient aussi d'autres nombreux éléments et modalités de décoration.

Divisées en deux parties, supérieure et inférieure, par des poutres taillées en forme de corde tordue qui entourent l'édifice, les façades sont conçues selon les meilleurs rapports architecturaux.

La disposition des fenêtres, suivant des raisons constructives, climatiques, de culte ou tout simplement le goût personnel des constructeurs, est toujours sans défaut du point de vue logique et surtout du point de vue si difficile à résoudre des rapports à obtenir entre les dimensions des fenêtres et celle des parois percées, sans parler de circonstances plus spéciales, quand les solutions adoptées par les constructeurs étaient dictées par le bon sens, comme par exemple dans le cas d'une église située à proximité d'une colline qui assombrissait sa façade nord : cette façade n'a plus été munie de fenêtres, devenues de ce fait inutiles.

Mais les fenêtres constituent en même temps, tout comme les « papillons » et la « corde tordue », laquelle les relie d'ailleurs souvent en leur conférant une apparence de grande stabilité, un autre élément important, qui met son empreinte dans la décoration très variée des façades. Cette grande variété résulte du nombre et de l'orientation des fenêtres, des parois qu'elles doivent percer, ainsi que de leurs formes et dimensions, et bien entendu des rapports établis entre ces fenêtres et les autres éléments des façades. Quand les



fenêtres sont entourées d'encadrements à décorations florales ou géométriques, la variété devient inépuisable.

Les portes celle de l'entrée principale de l'église et parfois celles qui permettent le passage entre le pronaos et le naos ont aussi des encadrements richement décorés. Les portes d'accès des façades d'accueil de ces églises, surtout quand elles n'ont pas de portique à l'entrée, sont l'expression même de l'équilibre dans le sens classique des rapports établis entre leurs dimensions et leurs décorations, avec l'ensemble de l'édifice tout entier.

Les portiques précédant parfois l'entrée principale se présentent sous différents

Fig. 6. Le portique de l'entrée à l'église du village de Remetea Chioarului.

aspects, depuis la forme élémentaire d'un simple abri au-dessous de l'avant-toit élargi, appuyé sur des poutres verticales parfaitement lisses, jusqu'aux riches portiques dont le toit repose, par l'intermédiaire des consoles-arcs taillés en bois, sur des colonnettes au galbe étudié, souligné de sculptures, entourées de parapets variant à leur tour, selon les proportions des planches utilisées et des décors « à jour » imaginés.

A part la grande variation de leur aspect artistique, on remarque une grande diversité aussi dans la conception constructive. Ainsi, les portiques de l'entrée peuvent être de plan carré, rectangulaire et

même polygonal ; ils sont attachés à l'église devant l'entrée principale qui se trouve dans les parois ouest ou sud. Les portes d'accès, quand il s'agit de portiques entourés de parapets, sont parfois axiales, mais peuvent se trouver également sur les côtés nord et sud, ou seulement sur l'un de ces côtés.

Tous ces détails de construction, de même qu'une vision décorative des plus originales, font des portiques des églises en bois du Maramureș de brillantes œuvres d'architecture décorative populaire.

Les éléments constructifs et décoratifs du portique se retrouvent parfois dans d'autres parties des églises, par exemple, au minuscule portique-balcon qui apparaît parfois au-dessus et tout au long du portique proprement dit, entre les deux avant-toits qui entourent l'église, aussi bien qu'à la plate-forme ouverte au-dessous du toit de la tour du clocher. On y remarque les mêmes éléments : colonnettes, consoles-arceaux en bois, parapets à jour, etc., mais sans qu'il y ait identité, les dimensions rapetissées exigeant d'autres rapports entre les mêmes éléments. C'est l'idée seule qui est reprise, jamais les mêmes détails, la monotonie des éléments choisis pour leurs compositions étant d'ailleurs incompatible avec le sens artistique des artisans qui ont construit ces monuments.

En pénétrant à l'intérieur presque minuscule de ces églises, outre l'impression spatiale intérieure contrastant avec celle ressentie devant les volumes hardiment élancés de l'extérieur, les regards sont attirés par les éléments constructifs exprimés en toute sincérité, aussi bien qu'à l'extérieur, caractéristique d'ailleurs, de toute construction en bois.

Depuis les grosses poutres des parois ou des voûtes, jusqu'aux hauts échafaudages des tours du clocher, on peut suivre

Fig. 7. — Le portique de l'entrée à l'église du village de Surdești.



parfaitement toute l'évolution d'une pensée constructive des plus rationnelles.

Chaque poutre a son rôle bien défini, chaque planche est attachée à sa place bien établie.

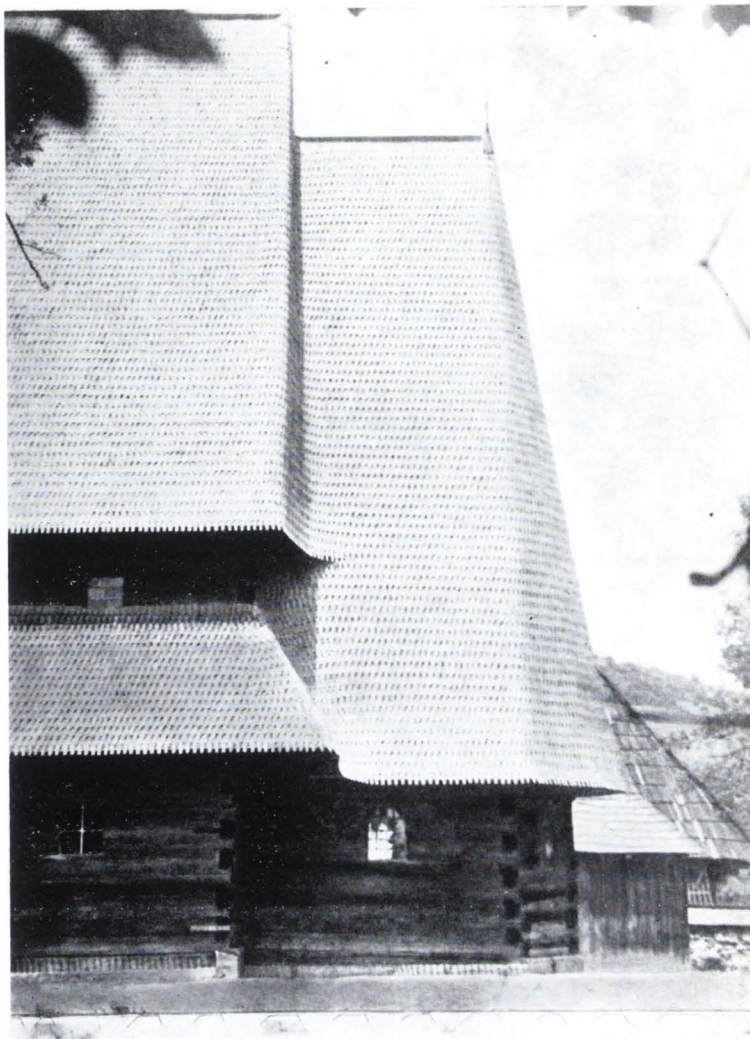
Les voûtes prennent des formes presque savantes dans leur souplesse naïve, résultant d'une étonnante intuition des lois de la géométrie des espaces.

Mais la merveille est accomplie par la fusion des rôles constructifs et décoratifs dans chacun des éléments constitutifs de l'édifice, lesquels, tout en restant des éléments évidents de construction, deviennent à la fois d'importants éléments de décor intérieur par les discrètes décorations, faites surtout de motifs géométriques taillés, qui les soulignent tout au long de leurs surfaces visibles.

A leur tour, les encadrements des portes, le rétable, les meubles et surtout la merveilleuse peinture sur bois de ces églises, contribuent à l'harmonie équilibrée de leurs intérieurs.

Après s'être trouvé devant des monuments à extérieurs aussi imposants, dont la hauteur peut atteindre plusieurs dizaines de mètres, il est tout de même troublant de pénétrer ensuite dans des intérieurs à échelle humaine, où l'on retrouve des éléments familiers à n'importe quelle maison paysanne des alentours. C'est peut-être là que réside l'une des raisons de la viabilité de ces édifices qui sont en quelque sorte des maisons plus vastes, accueillant la population paysanne à l'occasion des multiples événements de leur vie sociale au long des siècles.

Elles sont aujourd'hui appréciées par tous les amateurs d'art authentique, art issu de la souche populaire la plus pure.



Ces quelques propos ne constituant qu'une très sommaire information sur ce vaste domaine de l'architecture populaire roumaine, dont de futures recherches, plus détaillées, feront l'objet d'autres articles, les quelques images qui les accompagnent seront peut-être de quelque utilité pour illustrer les caractéristiques des églises étudiées.

Fig. 8. — Détail du toit de l'église du village de Ieud.

ROMANIAN CARPETS FROM THE COLLECTION OF THE ART MUSEUM OF THE ACADEMY OF THE SOCIALIST REPUBLIC OF ROMANIA

Paul Petrescu

Decorative woolen fabrics, designated in Romanian either by the word of Latin origin "scoarță" or by the word of Oriental origin "kilim", constitute one of the best-known categories of Romanian popular art. The refinement of the ornamental composition in which stylizing procedures and geometrical patterns prevail, as well as the brightness of the colours, renders these peasant textiles desirable for all collectors and amateurs of art.

The study of Romanian carpets must start with the fundamental knowledge of the existence of a very ancient local background. Then it must be emphasized that during the 16th and especially the 17th and 18th centuries — a rather late period, we think, for products of popular art — the penetration of some elements of Oriental origin (preponderantly Persian) is being felt, mostly in the design. Nowadays two layers, one local, native, and the other one bearing an oriental imprint, are still to be found in the production of popular artistic fabrics known as carpets.

The ancientness of the local layer, with traditions reaching back to the decorative systems of neolithic times is obvious both in the various categories of useful objects (different types of skirts in the peasant costume, the bags, wallets, covers for horses or mules, pillow-cases, table-cloths, etc.) pertaining to it, and in the nature of its ornamentation characterized by geometrical simplicity exclusively achieved by alternately arranging strips of different colours. The main category of woven objects decorated in this way and belonging therefore to the most ancient local background, is formed by peasant carpets destined to cover the walls or the furniture. Bands 50 cm to 1 m wide, up to 20 m long, made of sheep's wool and more rarely of goat's wool, woven in two or four threads, are called "lăvicere", "păretare", "velințe", "țoluri" and are always present in peasant houses in all Romanian regions.

The design of the carpets is essentially constituted of a succession of differently coloured strips. It has known a historical evolution and passed through three main stages: a) first the design was obtained by two alternate colours, the succession of the bands perpendicular on the length being theoretically unlimited; b) secondly, the wide strips of colours (in the course of time the number of alternate colours increased) started to be limited by thin bands of another colour, usually white; c) thirdly, the wide strips were ornamented with a woven pattern of geometrical type, while the thin bands were replaced by round or oval dots lined up on the same row; towards the beginning of the 20th century geometrical patterns began to be replaced in some regions by floral ones. The ornamental principle remains the same: an infinite succession of woven strips and simple strips, of different colours. The alternate arrangement may be simple, i.e. formed of two kinds of strips, or complex, composed of strips woven out in three, four or several ways. In both cases the rhythmical disposition of the strips is rigorously observed.

The development of decorative peasant fabrics of the carpet type did not stop after the three stages of "home" evolution, but continued by the combination

of several rugs leading to more and more complex shapes. The first phase of this combination consists in the juxtaposition and sewing together of two or three pieces with a strip design. Another phase follows in which the strip design is abandoned, two or three sewn carpets being covered uniformly with geometrical patterns disposed in chequer, in large continuous criss-cross ("water's wave") or in concentric rhombs ("in wheels"). The basic principle remains all the same the possibility of infinite continuation, without marking a starting point or a closing point. In a third phase the principle of the infinite decorative field is also abandoned. The limitation which takes place is at the beginning only partial, margins appearing only on the long ends. Later, wider or narrower borders appear on all four sides, which have a different design as compared to the central ground. These decorative textiles derived from rugs constitute the category of peasant carpets themselves, of native origin. On this very ancient local layer, persisting today, were grafted ornamental elements which reached us by different ways from the Middle East World. Some of them, as for instance "homa" (*arbor vitae*), are very ancient. Others came by the trade ways which, at the same time with the settling of Ottoman power, facilitated a powerful flow of goods to and from the regions of Minor and Central Asia, the Caucasus and East Mediterranean.

In Romania the contact with these Oriental elements took place in two ways.

In the South it manifested itself especially in Oltenia and Banat whose connections with the East were the great commercial roads which descended through Vidin, Nish or Tirnovo to the South on the Vardar, Struma and Maritza valleys. The Oriental carpets brought for the decoration of boyard and princes' interiors as well as for the great monasteries of Tismana, Cozia, Bistritza, Hurezu, have always been an imported luxurious commodity. The famous Macedo-Romanian dealers ("cher-

vanagii") of the South-Balkan centres played an important part in the transport of these carpets. The influence of Oriental carpets on the peasant carpets showed up relatively late. Carpets were probably woven for the ruling classes by the so-called local "chilimgioaice" ever since the 16th or the 17th centuries, and most certainly since the 18th century. In these carpets most ancient elements coexisted with others which were "up-to-date" for that Oriental epoch. In the peasant medium, this influence appears as an important phenomenon only at the end of the 18th century and especially in the first half of the 19th century.

In the North, in Moldavia and Bukovina, the penetration of Oriental patterns may have taken place earlier, by means of Armenian colonies from the ancient towns and monasteries around Suceava, Jassy, Botoşani. We specify that classical specimens of Moldavian carpets have for central and unique pattern the *arbor vitae*.

In Romania, like in all other South-East European countries, the influence of Oriental carpets was exclusively manifest in the setting field. In fact it is just this transposition of the setting from Oriental carpets worked out in the majority of cases in a different technique (knotted) as to that of the peasant rugs (woven), that gave birth to the important category of Romanian "scoarțe" or "kilimuri".

The economical and aesthetical function of these carpets ("kilimuri") considerably increased in the 18th century when craftsmen centres in the Balkans specialized in the production and trading of "kilimuri". However they cannot be considered to form an undifferentiated block. In spite of the resemblance of carpets produced in neighbouring centres such as Ciprovtzi in Bulgaria, Pirot in Yugoslavia or Craiova and Banat in Romania -- relative proximity if compared to the extent of European popular culture -- they have nevertheless differentiated elements. Thus for instance, on the Oltenian and Banat

carpets, the "mihrab" (pentagonal recess indicating the religious character of the carpet) has almost disappeared as compared to its frequency on carpets produced in the other two Balkan centres. Other elements of design and colour point to Oriental sources. Thus in the Oltenian carpet, the interpenetration of the two layers — local and Oriental — is visible also on the border which is almost always double: a row of triangular "wolf's teeth" composing a thin cogged row is doubled by a wide border of genuine Oriental inspiration representing rectangular crenels or broken arcades of typical Mohammedan architecture.

The central ground of the Oltenian carpet offers a sight rarely encountered in the other families of Balkan carpets. We are confronted with a coloured and picturesque world, populated with men, birds, animals, flowers, like in a fairy-tale garden in which order, sometimes visible, disappears at other times in the multitude of patterns composing a sumptuous and exotic design. The composition recalls Persian miniatures so wide-spread in the past in the whole East, from the remote fabulous Indies up to the coasts of the Bosphorus. However from those illustrated Persian poems, with hunting scenes and tales of love, with armoured knights and princesses in chambers, with hunting falcons and divinities who interfered in a continuous and coherent action, only fragments and scattered remembrances reached our Danubian parts. They were recomposed in another decorative whole but they lost their narrative meaning. From moments of an action they changed into self-standing subjects, remelted in the weaver's imagination. The fine curved lines of the miniaturists, faithfully transposed on the Oriental tapestries and carpets, acquired angular appearances in the Romanian carpets dominated by the rigid technique of the weft perpendicular on the warp. Figures, flora and fauna appear in new shapes, unencountered in our

regions, adding to the fairy-tale atmosphere the presence of some beings pertaining to fantasy.

Finally, in order to complete the general effect of the Romanian carpet and in order to illustrate the unity of European popular culture, we mention that in the Northern regions of Romania, in Maramureş especially, the carpet called "in chequer" is frequent. In the small chequers anthropomorphic and zoomorphous patterns of a great stylistic elegance are inscribed. Among these patterns the presence of the woman in bellshaped dress must be noted, with arms raised in the attitude of the woman weaving or turning the spindle. This is actually the representation of olden times, of the great Northern Deity which is to be found in the same posture with raised arms on Prussian, Lithuanian and Baltic fabrics. Another pattern often encountered is that of the "hora", rows of human figures holding hands, a pattern present in Northern Europe.



The short introduction of a general character will facilitate the analytic presentation of the carpets belonging to the collection of the Art Museum of the Academy. This collection has been gathered by Professor George Oprescu, member of the Romanian Academy, well-known historian and Romanian art critic, who donated it a few years ago to the Academy. The collection contains 22 carpets bought in the last fifty years. Professor Oprescu's preference tended to Oltenian and Moldavian carpets, attracted on the one hand by the bright colour of Oltenian ones, and on the other by the impressing stylization of the Moldavian ones. The beauty of some specimens is remarkable. As most Romanian carpets, the pieces from the Academy Art Museum collection are not very ancient. Passage of time and especially the tormented history of Romanian soils contributed to the disappearance of many works of art among which the car-

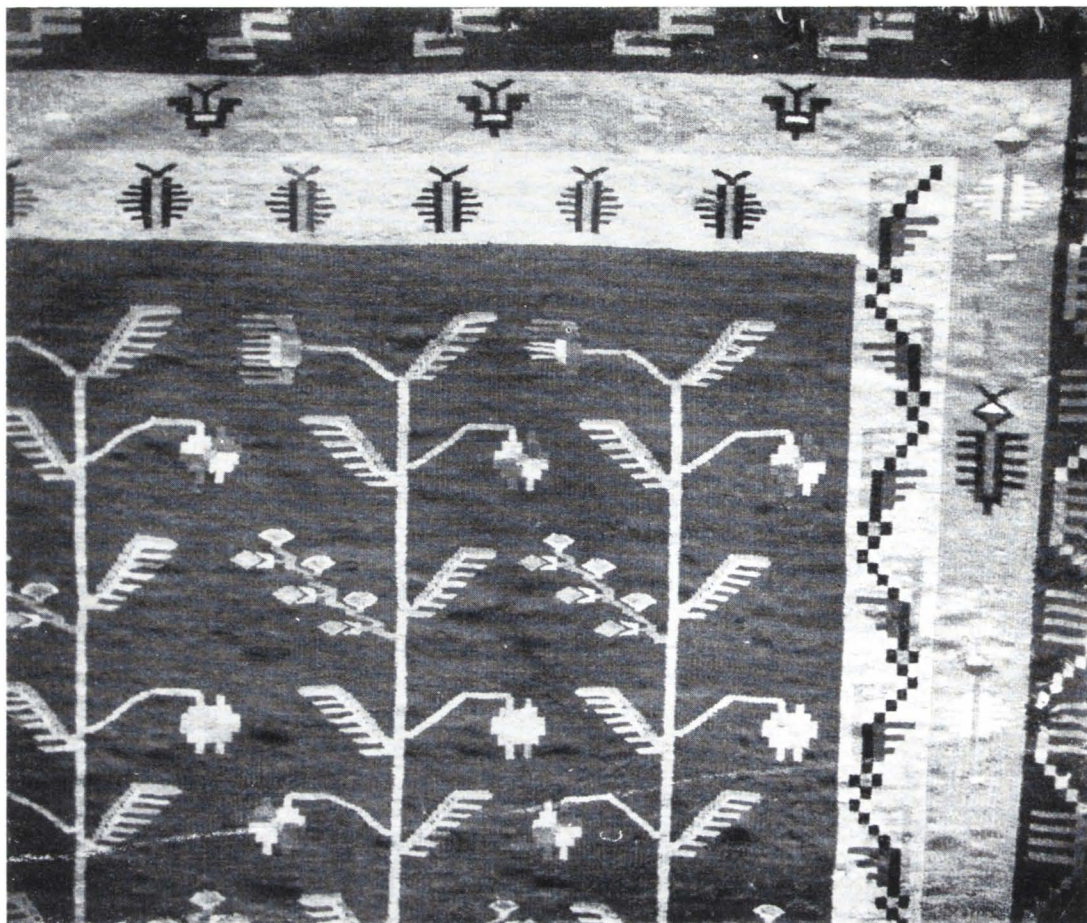


Fig. 1. - Moldavian carpet (detail from border and central ground with stylized flowers) presented under no. 2.*

pets woven in a perishable material have paid a heavy tribute. The carpets in the collection were woven in the 19th century and some of them perhaps in the first decade of the 20th century.

The first ten specimens presented are to be found in Professor Oprescu's residence of Cimpulung Muscel, also donated to the Academy to serve as rest house. The last twelve specimens are to be found in the Bucharest Museum.

1. MOLDAVIAN CARPET(?)

Length : 350 cm

Width 120 cm

The carpet is of large size, woven in a single piece by interstice weaving techni-

que. The composing ensemble of two developed borders enclosing a central field may point to an Oltenian origin, while the design composed of vegetal motives indicates the Moldavian stylizing manner. The doubtful origin is shown by the (?) in the title.

The ends of the carpet are provided with small fringes followed on one of the ends by a very narrow (2 cm) green-coloured strip, and on the other one by a similar orange-coloured strip. On the longer sides of the carpet, the strips are replaced by small triangles disposed in a single row, known in popular decoration as "wolf's teeth". The first border, 32 cm wide on the longer sides and 46 cm wide on the shorter sides, has a fire-red background on which a green stem spreads out, geometrically treated like a continuous criss-cross.

* Colour photographs were carried out by NICOLAE IONESCU, white and black photographs by PAUL PETRESCU.

A second border, 8 cm wide, has a beige background with small flower motives. The central field is 40 cm narrow, green-coloured, and with rows of flowers set out on it. The carpet was bought in 1930 in Bucharest.

2. MOLDAVIAN CARPET

Length = 371 cm

Width = 235 cm

The carpet is woven in a single piece. The ends are provided with short fringes. Three very narrow borders are inscribed one into the other, enclosing a large central field. The composition of the carpet is arranged vertically. The first border, 7 cm wide, is decorated with a stem and geometrized "small rakes". The second border 8 cm wide has a red background on which small "beetles" motives are set out. The third border, 7 cm wide, is beige and decorated with a geometrized stem. The central field is chestnut. The whole surface is set out with three vertical rows of five flowers each. The flowers are highly stylized resembling branches combined into sharp angles. The last lower fifth of the field is a darker chestnut.

The carpet was bought in Bucharest in 1935 from peasants who used to exhibit their homework products, especially carpets, near the banks of the Dimbovitza.

3. OLTENIAN CARPET

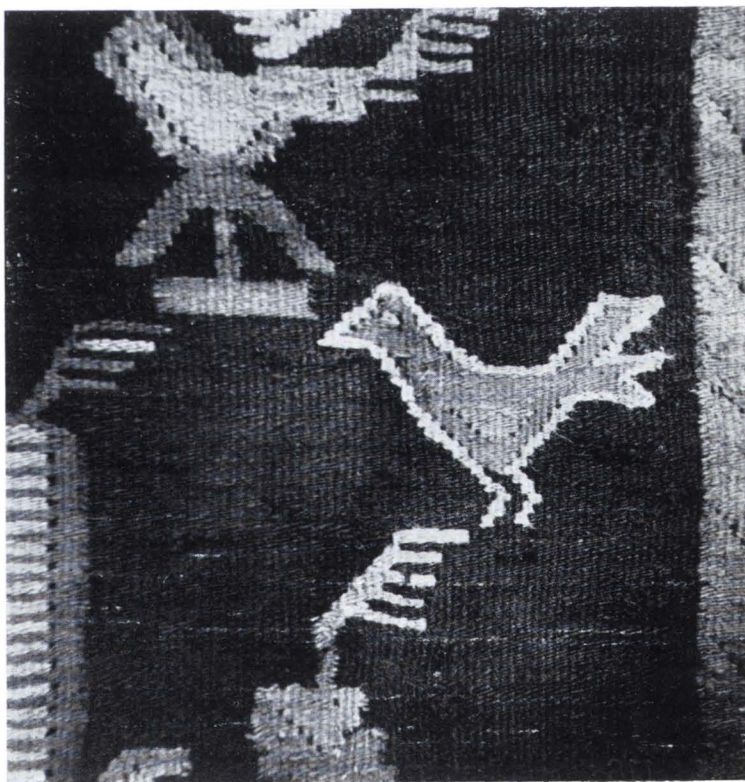
Length = 280 cm

Width = 245 cm

Compared to Moldavian carpets shaped like an elongated rectangle, Oltenian carpets are much shorter, with a tendency sometimes to near the square. Thus, while the above mentioned Moldavian carpets have a side ratio of $1/3$, the Oltenian carpet under discussion presents a $1/2$ ratio. It is woven in a single piece, by the interstice weaving technique. The composition is arranged vertically. The characteristic

feature of the decoration ensemble is the multitude of borders. The first border is red-coloured, narrower on the shorter sides (6 cm) and wider on the longer sides (8 cm). The inner edge of the border is cogged. On the shorter sides the red border is followed by a violet strip 4 cm wide. The main border, 30 cm wide, is dark-blue. Finally, a last border 8 cm wide, red-coloured, is also cogged on its longer sides. On the two narrow red borders three-forked simple patterns are set out, like some "small paws" or open pods. On the main blue border large stylized flowers are set out with six rhomboid petals each. On the central ground, 50 cm narrow, two large red birds are set out; they seem to be crested hoopoes, each one having close under it a "chick" designed in small white-red chequer. The remaining ground is filled with floral patterns. The carpet was bought before 1940, from an unknown source.

Fig. 2. — Moldavian carpet (detail with birds of the central ground), presented under no. 8.



4. MACEDONIAN CARPET

Length = 255 cm

Width = 205 cm

This almost square carpet is woven in a single piece. The composition is vertically arranged. On each shorter side there is a 2 cm narrow red strip. These are followed by four borders, a wide one, alternating with a narrow one. The first border, 29 cm wide, green-coloured, is decorated with about 50 small pentagonal recesses. Each recess has a decorative central motive: a flower, a bird, an oil-candle or a bust with a plumed helmet. No

recess resembles the other. The second border, 20 cm wide, has a red back-ground on which smaller recesses are designed. The third border, 23 cm wide, is dark-blue and shows stylized birds holding a twig in their beaks. This border is edged inwardly, on the longer sides, by a cogged row, 2 cm wide. The fourth border, green-coloured, is decorated with vegetal motives (leaves). The central ground, 78 cm wide, has a red background. On it spreads an *arbor vitae* composed of a vertical axis from which symmetrical branches spread out, obliquely directed upwards. The branches

Fig. 3. — Macedonian carpet presented under no. 4.



bear multicoloured stylized flowers and birds. The basis of the central ground is set out with stylized human figures. The carpet, undoubtedly brought by the Macedo-Romanians who settled in the country in the 19th century and in the first half of the 20th century, was bought in Cluj or Bucharest towards 1920.

5. MOLDAVIAN CARPET

Length = 405 cm

Width = 185 cm

The carpet is composed of three unequal pieces: two 50-cm-narrow ones on either side and a 80–85 cm wide one in the middle. On the longer sides, the side pieces have an outer 2-cm narrow band each, then a 5-cm cogged row and a wide portion of 43–45 cm on which large flowers are woven. On the wide middle piece large flowers are woven, looking like roses. The background of the carpet is black, while the flowers and the “small rakes” are red, pink, violet, white, green.

It was bought in Bucharest, from the carpet-market on the Dimbovitza bank, towards 1935.

6. TRANSYLVANIAN RUG

Length = 245 cm

Width = 60 cm

It belongs to the classical peasant fabric named “lăicer”. It is a long and narrow band of fabric, composed of a succession of strips perpendicular on the longitudinal axis. The background is chestnut red. The strips have geometrical patterns and are blue, green, yellow, white and black.

It has been bought in the twenties in Caransebeş or Turnu-Severin. This fact as well as the design may point to a Banat origin.

7. MOLDAVIAN CARPET (Fragment)

Length 360 cm

Width 46 cm

The specimen seems to be one of the narrow sides of a carpet originally composed of three pieces like the Moldavian



Fig. 4. – Macedonian carpet (detail with bird) presented under no. 4.

carpet described under item 5. The edges are marked by a black strip each and a tiny cogged row of the same colour. The background is beige. On this background pink flowers are woven, in a slightly stylized manner. Such narrow bands used to be hanged in the ancient Bukovinian houses from the beams of the ceiling in the guests' room. Some beautiful specimens are to be found in the houses of Straja village near Rădăuți, which have been removed and reassembled at the Ethnographical Museum of Moldavia in Jassy and at the Village Museum in Bucharest.

It was bought in 1935 in Bucharest.

8. MOLDAVIAN CARPET

Length = 368 cm

Width 155 cm

The carpet is composed of two pieces woven by the interstice weaving technique. A narrow border, still narrower at the two ends, of a discoloured greenish colour, encloses the black-coloured central ground. On the greenish border, red and mauve

rhombs alternate in a continuous row. On the black background of the field six large stylized flowers are disposed. The predominant colours are red and green. The flowers, three on each piece are linked to a stem. Among the large flowers other small flowers are spread about, as well as small birds, maybe hoopoes. Some of the decorative patterns are hard to determine: they might be flowers but also cockchafers. The large flowers have an intricate geometrized structure. On their branches there are birds. The small isolated flowers look like snapdragons. The whole composition is arranged on the vertical. Being ancient and partly worn-out it had to be lined with cloth. It was bought between the two world-wars in Bucharest.

9. OLTENIAN CARPET

Length = 215 cm

Width = 125 cm

The carpet is woven in a single piece. Four borders of different widths, red, white and blue enclose a central ground with a blue background.

On the borders as well as on the background, flowers of a purely Oltenian type are woven. The colour obtained by means of vegetable juices is deep and shiny also due to the exceptional quality of the wool.

It was bought in Bucharest between the two world wars.

10. OLTENIAN CARPET

Length 248 cm

Width 200 cm

The carpet is woven in a single piece. The structure of the design is composite, the flowers of Oltenian type being grouped in the shape of five large bunches disposed on the central ground like on the Banat carpets: four towards the corners and one in the centre. The border resembles those found in Banat carpets as well as in Moldavian carpets. This specimen was received as a present in 1922 in Turnu Severin. It was made to order according to the request of an amateur living in town.

11. MOLDAVIAN CARPET

Length = 316 cm

Width = 182 cm

The carpet is woven in a single piece. An extremely narrow border (3 cm) pale-green coloured edges the two longer sides. The ends finish with small fringes. The very large background is black. On the field regular rows of small isolated patterns are disposed. At a first glance these patterns seem to be very strictly geometrized flowers, coloured in pale shades of pink, mauve, greyish-yellow, greenish-yellow. Each pattern is enclosed by three groups composed of three tiny rhombs each, placed on the left, the right and under the pattern. At a closer glance the patterns resemble a human figure: a woman, or the image of a doll. Worked out in the highly stylized Moldavian manner, fragments of the pattern cannot be determined as leaves or part of the flower. Admitting the anthropomorphic interpretation, the small rhomb groups enclosing the figures seem to be swarms of stars spread out on a black sky.

The carpet was bought in 1925 in Bucharest.

12. OLTENIAN CARPET

Length 240 cm

Width 125 cm

The carpet is woven in two pieces. On the longer sides it is edged by a row of blue, very tiny angles (2–3 cm) and by a sort of filled-in criss-cross, white coloured, slightly wider (5–7 cm). On the shorter sides the border is composed of blue angles and white ones clawed one into the other, occupying a space about 5–7 cm wide. This very narrow border is rarely encountered in Oltenian carpets. The ground is intensely red. A profusion of flowers is scattered on it. Oltenian white, green, blue, red, violet flowers. On the upper part of the carpet, on a branch in bloom there is a figure looking like a hoopoe, lost in the luxuriant vegetation. Towards the centre



Fig. 5. - Moldavian carpet (detail with birds and flowers) presented under no. 8.

of the carpet, on each of the two pieces there is a feminine figure dressed in a Malakof frock with very high waist. On the left-hand piece the woman's frock is grey-green with red and white dots. On the right-hand piece the frock is coloured with red, black and yellow dots. The right-hand figure is smaller and is flanked, at the feet, by two large crested, white-yellowish hoopoes.

The carpet was bought in 1958 in Bucharest.

13. OLTENIAN CARPET

Length 234 cm

Width 184 cm

The carpet is woven in two pieces. The three borders edging the central ground are very richly decorated. The first one, about 6 cm narrow, has on its red background a continuous row of three-forked pods. The blue background of the second border, 3 cm wide, is completely covered with red, blue, green flowers, scientifically set in a compact decorative gammut. The

third border, 10–12 cm wide, forms with its white background a sort of decorative intermezzo, limiting and setting off the delicate colourscheme of the central ground. The limit between this border and the second one is cogged. The field has a pale-green coloured background of great refinement. The placing of the flowers on the field is much loftier and the flowers themselves are of very different species, forming a garden with a vegetation more freely grown than the one of the borders crowded up with flowers in rigid decorative-style positions.

The carpet was bought in 1920 in Bucharest.

14. MOLDAVIAN CARPET

Length = 230 cm

Width = 140 cm

The carpet is woven in a single piece. The first border, 20 cm wide, has a red background on which are set branches with flowers and stylized leaves of various colours: yellow, green, blue, chestnut, black. The second border, 12 cm wide, has a white background and cogged edges. The cogs are larger on the shorter sides and smaller on the longer ones. The flowers ornamenting this second border surprisingly resemble those on Oltenian carpets. The central ground is painted olive-green and covered by a multitude of flowers. Yet the stylizing manner as well as the composition of the flowers is wholly different from that of Oltenian stylizing. This carpet has a geometrical rigour and at the same time a fantasy of shapes characteristic of Moldavian carpets in which abstractness and stylizing are very far-fetched. The colours used for the weaving of the flowers are: yellow, green, white, pink, blue, brown, red. The flowers do not look like anything in nature, being rather amplified images of flowers and stars in snowflakes and icicles, or of those strange flowers and paper ribbons hanging from funerary trees in ancient Moldavian ceme-

teries, a custom actually found in many regions of Romania. In a corner of the field a cock, a sword-pistol fashionable in the 19th century and an unintelligible inscription are woven.

The carpet was bought in 1913 in the Dobrogea village of Topraisar from a Moldavian peasant-woman who had settled in that place a long time before.

15. OLTENIAN CARPET

Length = 257 cm

Width = 145 cm

The carpet is woven in a single piece. A very narrow border surrounds the carpet on all sides. It is 5 cm wide and consists of the mentioned "wolf's tooth" pattern, that is of a continuous row of small red triangles. On the longer sides, in the centre of each red triangle there is a white oval dash. A second border is composed of a blue strip 37 to 40 cm wide (the centimetre differences are due in all carpets to the unequal tightness of the fabric which in some places is looser). On the blue background large white, red and mauve flowers are set alternately: one with the flower towards the edge, the next one with the flower towards the centre. The flowers seem to be snapdragons, although at a more careful examination one can notice it is a composite pattern in which close to a six-petal flower there is another one more difficult to determine. Here also we seem to perceive a tendency to anthropomorphism of the vegetal pattern, the six-flower petal representing the head, and the other one an ample cloak with downturned sleeves. On the shorter sides of the carpet, the flowers are set alongside the border and not crosswise as on the longer sides. The fact is due to a technical inability of developing the same pattern on another direction of the warp and weft. A third border, 12 cm wide, has a white background on which six-petal flowers are regularly placed: red, blue, violet and

Fig. 6. — Moldavian carpet (detail with dolls) presented under no. 11.



Fig. 7. — Oltenian carpet presented under no. 12

white. Both sides of the third border are cogged. On the shorter sides of the border one can also notice a technical inability: the transition from the longer sides to the corner is done by a sudden diminishing, while the tiny cogs are transformed into a large criss-cross. The central field is rather narrow (about 40 cm) and is mauve coloured. Large white flowers, among which lilies-of-the-valley, are set crosswise. Two or three deep blue accents give an unexpected chromatic value to the whole carpet, dominated by the daring combination of dark-blue and mauve. The carpet was bought in 1962 in Bucharest.

16. OLTENIAN CARPET

Length = 240 cm
Width = 162 cm

The carpet is woven in a single piece. On its longer sides it is edged by a row of triangular blue cogs forming a hem of 5–6 cm. This row is followed by a 30 cm wide border on whose red background there are white, grey, blue and greenish flowers. The white border, 10–12 cm wide, is minutely cogged on the longer sides and ended by larger triangles on the shorter sides. Red, blue, mauve, yellow flowers are freely set on this border. The central ground has a black background washed towards dark grey on which white, red, pink, green flowers are set. Among these flowers lilies-of-the-valley can be noticed. It is a classical specimen of Oltenian carpet with floral design, woven with a very accurate technique. The carpet was bought in 1962 in Bucharest.

17. OLTENIAN CARPET

Length = 262 cm
Width = 180 cm

The carpet is woven in a single piece. A narrow row of mauve cogs constitutes a first border followed by a second cogged narrow border on a white background with flowers. The third border is wide and has

a dark mauve background on which large white, brown, grey-green flowers are placed. A fourth border is composed of small white rhombs in the centre of which are a mauve, a blue and a yellow oval dash. The central ground has a dark blue background on two-thirds of its surface, and the last third is olive-coloured. The limit between those two colours is irregular, the passage from one colour to another being evidently determined by the lack of blue-coloured wool for the finishing of the whole surface. On this double-coloured background large white, red, mauve and grey flowers are set. The carpet was bought in 1940 in Bucharest.

18. OLTENIAN CARPET

Length = 292 cm
Width = 173 cm

The carpet is woven in a single piece. A very narrow border, blue-cogged, surrounds the carpet on all sides. The second border is wide, has a red background on which large white-cream flowers are set, with blue, yellow, mauve, green accents. As usual the third border is white, cogged only on the longer sides, and with six-petal flowers on it. On the deep-blue background of the central field there are large red, green, rusty, brown flowers.

The carpet was bought in 1935 in Bucharest.

19. (?) CARPET

Length = 330 cm
Width = 205 cm

The carpet is woven in two pieces. By the nature of the design this carpet is a rare specimen, and it is hard to determine its origin among the known families of Romanian carpets. The design is organized according to the ornamental principle of rugs: a succession of strips. The strips are not precisely drawn, but the patterns are disposed in horizontal rows, alternately: a row of rhombs, a row of

complex figures composed of triangles. The black background would direct us to Moldavia. The existence of small lilies-of-the-valley directs us to Oltenia. The presence of concentric rhombs with cogged edges composing the pattern known as "wheels" points to Wallachia. While those odd figures composed of a large triangle to which two small triangles are attached on the upper part and two on the lower part, indicate Pirot. The colour of the patterns is blue, yellow, mauve, brown, green, pink. The harmony of colours on the black background is of a remarkable chromatic effect. Were the black background not spread on the whole surface of the fabric, but only limited on the longer sides by a red cogged row, we would surely attribute this carpet to Oltenia or Wallachia. Without being definitely sure, we maintain nevertheless this point of view.

The carpet was bought in 1930 in Bucharest.

20. OLTENIAN CARPET

Length - 224 cm
Width - 256 cm

The carpet is woven in two pieces. The longer sides are edged by a very narrow row of brown cogs. The first border has a red coloured background. The second one is white and has cogged edges. The field is of a clear blue. Both the borders and the field is decorated with stylized flowers mostly constructed of rhombs. The imaginative juxtaposition and grouping of white, red, blue, green, brown, mauve, black rhombs, form an original design. Only the small lilies-of-the-valleys are treated more realistically.

The carpet was bought in 1935 in Bucharest.

21. OLTENIAN CARPET

Length - 303 cm
Width - 155 cm

The carpet is woven in two pieces. The longer sides are edged by a narrow cogged row. The main border with a red background also limits only the longer sides. The central ground has a red background as well, but of another shade than the border. Also the two component pieces have different shades of red. On the red background of the border and field there are white, cream and pink flowers, with small olive-green accents. The chromatic effect resulting from the juxtaposition of three or four shades of red, gives this textile specimen great refinement. In the multitude of flowers spread out on the whole surface there is also a lost bird, the famous Oltenian hoopoe, whose head is woven also in shades of red.

The carpet was bought in 1963 in Bucharest.

22. OLTENIAN CARPET

Length 394 cm
Width 318 cm

In spite of its great width, the carpet is woven in a single piece. The first border has a blue background, is very minutely cogged and has flowers like a three-forked pod. The second border is red, wide and ornamented with white lilies-of-the-valleys and ten-petal flowers of different pale colours. The third border is white, cogged on both edges and decorated with the common six-petal flowers. The central ground is blue and covered with four rows of large stylized flowers in the well-known Oltenian manner. The multitude of colours used enforce the image of a flowered garden.

The carpet was bought in 1940 in Bucharest.

SÄCHSISCHE ZEUGDRUCKE IM BRUKENTHALSCHEN MUSEUM IN SIBIU-HERMANNSTADT

Herbert Hoffmann

Viele größere museale Sammlungen Rumäniens beherbergen eine Gattung von Hausgeweben, denen im Laufe der Zeit allzuwenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ich beziehe mich auf die meist auf Hanfleinwand ausgeführten Zeugdrucke, die sich vom Blaudruck und verschiedenen anderen Drucken in der Farbe aber auch in der Technik durchaus unterscheiden und ein ausgeprägt eigenartiges Repertoire an Zierelementen aufweisen.

Daß sie so in Vergessenheit geraten konnten, hat seine guten Gründe. Erstens besitzen wir so gut wie gar keine Hinweise auf Handwerkszentren, Werkstätten oder gar Drucker, die solche Stücke hergestellt haben könnten, was meist genügt, den nicht direkt Interessierten vom näheren Studium abzuschrecken, zweitens findet auch der Museologe nur schwer zu ihnen hin, lassen sich doch die wenigsten zu Ausstellungszwecken gebrauchen, da ihr Konservierungszustand dem anderer Textilien nachsteht, weil die einst satten Farbtöne meist längst zu einem unansehlichen Grau verblaßt sind.

Diese Gründe können jedoch nicht ins Gewicht fallen, richten wir unser Augenmerk auf die künstlerisch-ästhetischen Qualitäten dieser Kategorie, die sich uns erschließen, wenn man eine derartige Sammlung näher untersucht. Wir entdecken eine seltene Meisterschaft in der Führung des Werkzeuges, das in der Hand des Modelstechers eine ganze Suite von Genreszenen, Blumenstücken und arabeskenartigem Flächendekor entstehen ließ, wobei es sich um durchaus wohlausgewogene Kompositionen handelt. Wir sind aber auch häufig überrascht zu sehen, welche Fertigkeit der Färber oder Drucker darin entwickelt, stilistisch völlig verschiedenartige Elemente zu gelungenen Verzierungen zu kombinieren.

Die gegenwärtige Arbeit kann es sich leider lediglich zum Ziel setzen, den Zeugdruck aus der Versenkung der Vergessenheit zu heben und durch Ableitung aus analogen Gebieten unter Verwendung des

dürftigen Quellenmaterials das Dargestellte nach Semantik und Morphologie zu ordnen. Um in diese Fragen mehr Klarheit zu bringen, werden umfassendere vergleichende Studien noch notwendig sein.

Die besondere Eigenart dieses Kunstgewerbebezweiges macht es nötig, auf die Entwicklung des Zeugdruckes im allgemeinen und des Direktdruckes im besonderen etwas näher einzugehen.

Älteste klassische Geschichtsquellen erwähnen schon die Verwendung der Drucktechnik zur Verzierung von Geweben und Kleidungsstücken, wobei Plinius soweit geht, in seiner *Naturalis historia* umständlich die Art zu erläutern, wie die Ägypter im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung den Zeugdruck ausführten. Später leitet das 11. und 12. Jahrhundert eine Entwicklung ein, die zu einer Hochkultur des Zeugdruckes führen soll, wobei allerdings bis ins 17. Jahrhundert der Direktdruck bevorzugt wird, bietet doch seine Anwendung reichere Möglichkeiten als der Blaudruck oder andere Reservedrucke. Welche Bedeutung dem Zeugdruck in der Gotik und Renaissance zukommt, wird noch durch das Vorhandensein zahlreicher Handbücher aus dieser Zeit unterstrichen, die bis ins kleinste Detail die Anwendung des Druckverfahrens erklären und die entsprechenden Anweisungen zur Herstel-

lung der Druckfarben enthalten. Das 1440 in Padua erschienene *Buch der Künste* . . .¹ Cenninis gilt als gernzitiertes Beispiel. Aber auch die Klöster, die im 15. Jahrhundert eine führende Rolle in verschiedenen Gewerben innehatten, sind im Besitze umfassender Abhandlungen über den Stoffdruck, der hier zu großer Blüte gelangt. Hinzu kommt, daß die Zünfte in immer erhöhterem Maße sich in die Erzeugung von Stoffdruck einschalten, wobei es sich meist um die Herstellung wohlfeilerer Imitationen ausländischer, vor allem italienischer Brokate und Damaste handelt.

Gleichzeitig mit dieser Produktion edlerer Drucke findet aber auch die Herstellung billiger Meterware für die weniger wohlhabenden Schichten der Städte aber auch des Landes statt. Daß es sich dabei wohl meist um einfarbige Muster gehandelt haben mag, liegt auf der Hand, ging es doch darum, Preiswertes anbieten zu können.

Letzterem kommt auch die Tatsache entgegen, daß bei all diesen Geweben der Direktdruck zur Anwendung gelangt. Er erfolgt, wie auch aus der Bezeichnung zu ersehen ist, unmittelbar, ohne erhebliche Vorbereitung des Gewebes durch Übertragung der Druckfarbe mittels eines Druckmodells. Nach Abheben desselben ist der Druck abgeschlossen, zum Unterschied von den Reservedrucken, die zuerst ein Verfahren voraussetzen, durch dessen Anwendung gewisse Flächen mit Wachs (Batiktechnik) oder Kleister (Blaudruck) bedeckt und dadurch vor einem direkten Kontakt mit dem Färbemittel, das nachher zum Tönen der Stoffbahn benutzt wird, geschützt werden. Wie aus vorher Gesagtem zu ersehen ist, besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Direktdruck und den frühen Formen des Buchdrucks. Ja, man stellt ersteren öfter als Vorläufer des Letzteren dar. Gewiß ist, daß die ersten Druckereien Buch- und Zeugdruck nebeneinander betrieben, wobei neben Wolle und Seide auch Leinwand, vor allem aber Zwillich bedruckt wurden.²

Noch im 19. Jahrhundert finden sich in alten Haushalten sogenannte Musterbücher, Sammlungen von verschiedenen Verzierungen, die als Anleitung bei Stick- und Webearbeiten verwendet wurden. Sie stammen zum Teil gewiß auch aus solchen Werkstätten, in denen Zeug- und Buchdruck betrieben wurde und sind letzten Endes nichts anderes als Abzüge der in Gebrauch befindlichen Druckmodeln auf Papierbogen.

Das Vorhandensein dieser Musterbücher in verschiedenen Gegenden läßt auch eine merkwürdige Erscheinung in der Volkskunst gewisser Landstriche verständlich erscheinen und zwar das Auftreten zeitlich und stilistisch durchaus weit auseinanderliegender Ornamente in Geweben und Stickereien, ja vielleicht läßt sich sogar bei der Möbelmalerei etwas ähnliches vermuten. Denn so wie etwa der Zeugdrucker oder der Lebzelter alte auf ihn überkommene Modeln noch ohne weiteres bei seinen Erzeugnissen neben neuhergestellten verwendet, so daß alte und neue Muster und Motive nebeneinander zu stehen kommen, so kam auch der Schreiner häufig auf alte Motive zurück, die er unwillkürlich aus älteren Musterskizzen früherer Generationen übernehmen konnte, wenn sie sich in die Gesamtkomposition entsprechend einordnen ließen.

Wenn im ausklingenden Mittelalter immer teurere Stoffe zur Verwendung gelangen, die selbstredend nicht allen Schichten der Bevölkerung zugänglich waren, handelte es sich doch meist um weither gebrachte kostbare Materialien, die mit teuren Farben aus dem Orient nicht minder kostspielige Silber- und Goldfäden vereinigten, so kann man getrost annehmen, daß sich der Zeugdruck mit der Zeit auf die Herstellung von billigen Meterwaren für das weniger zahlungskräftige Publikum, sowohl in der Stadt als auch auf dem Lande, verlegte. Dabei ist auch hier nicht zu vergessen, daß diese gedruckten Tücher häufig nur zur Ergänzung der Kleidung



Tafel I. a, Lebensbaummotiv auf einem Tischtuch (Inv. Nr. 2935); b, Lebensbaummotiv auf einer Bettdecke (?) (Inv. Nr. 2042); c, Blumenumrahmung, Monogramm und Jahreszahl auf Tischtuch (Inv. Nr. 2935).

Verwendung fanden, um sie am Feiertag entsprechend zu verschönern.

Ein wesentlicher Aufschwung in der Entwicklung des Zeugdruckes, vor allem aber der Technik des Reservedruckes, ist im Laufe des 17. Jahrhunderts zu verzeichnen, als es hieß, für die neuaufgekommenen, als „Indiennes“ bekannten bunten orientalischen Druckstoffe gleichwertige einheimische Erzeugnisse zu liefern. Die Suche nach entsprechenden Lösungen sowohl im technischen Vorgang des Druckens als auch in der Zusammensetzung der Farben hat auf dem Gebiete des Zeugdrucks viele Wege eröffnet oder ältere Techniken neu belebt. Der orientalische Zeugdruck beruhte zum größten Teil auf pflanzlichen Farbstoffen wie dem Indigo, Krapp usw.³ Es galt nun, sich dieselben ebenfalls anzueignen oder entsprechenden Ersatz zu schaffen. Gleichzeitig verlor aber auch der Pigmentdruck, der ja nicht mit Lösungen, sondern mit Suspensionen arbeitete, die niemals die Gewebefaser durchdringen konnten und folglich einer Abnutzung stärker ausgesetzt waren, wesentlich an Boden. Und während der Blaudruck als einfachste Form des Reservedruckes, als „Porzellandruck“ aus China eingeführt, immer weitere Verbreitung findet, beschränkte sich der Direktdruck auf eine recht bescheidene Rolle, die sogar im Sprachgebrauch der Zünfte verbrieft ist, indem man schon früh zwischen Schönfärbern und Schwarzfärbern unterscheidet, die Zeugdrucker also immer weiter abrücken. Der Blau- oder Porzellandruck gehört aber nicht zu den Befugnissen eines Druckers, da er eine Arbeitsphase umfaßt, u.zw. das Färben der mit dem Reservemittel behandelten Stoffbahn, die nach den Zunftgesetzen nur von Färbern ausgeführt werden durfte, wofür die Färberzunft in hohem Maße sorgte, um sich vor unlauterer Konkurrenz zu schützen. Wir haben also von jetzt an die Zeugdrucker, je nach der Technik, nach der sie ihre Ware herstellen in völlig verschiedenen Zünften zu suchen. Natürlich gab es auch hier Auswege,

wie etwa der Zusammenschluß zu einer Interessengemeinschaft zweier Meister, meist eines wohlhabenderen Zeugdruckers, der als Unternehmer im späteren Sinne gelten könnte, und eines weniger kapitalstarken Färbers, dem in dieser Symbiose die schwerere Arbeit und das kleinere Einkommen zufallen mußte. Der Schritt bis zur Manufaktur ist nur ein kleiner und tatsächlich fallen in diese Zeit nicht nur die ersten Gründungen größerer Betriebe, sondern auch der Aufschwung des maschinellen Drucks und vor allem des Vielfarben-drucks, der sich bald an Stelle der Druckmodellen geschnitzter, später geätzter Walzen bedienen sollte.

Zeitlich etwas weiter zurückliegend sind im obenerwähnten Sinne die Gründungen sogenannter „Compagnien“, nach dem Vorbild der Handelsgesellschaften gleichen Namens. Sie sind ein charakteristisches Beispiel für die Entwicklung kapitalistischer Produktionsverhältnisse im beginnenden 17. Jahrhundert. Hier geht es nicht mehr bloß um eine Arbeitsteilung zwischen Drucker und Färber, sondern vielmehr um ein umfassendes Reorganisieren der Produktion, eine Maßnahme, die auf Kosten der Zünfte und selbstverständlich auch der einzelnen selbständig arbeitenden Meister ging. Diese Kompanien erwarben sich nämlich von dem Feudalherrn Privilegien, die sie konkurrenzlos machen mußten und ihnen die Möglichkeit gaben, den gesamten Produktionsprozeß der Tuche in ihre Hand zu bekommen, indem sie die Gewebe von dörflichen Heimarbeitern herstellen ließen, selbst aber das Färben bzw. Drucken ausführten. Daß anfangs ein beiderseitiges Interesse vorhanden ist, ist selbstverständlich, wurde doch dem Heimarbeiter für das ganze Jahr Vollbeschäftigung garantiert. Daß er dabei vollkommen von zwei wichtigen Phasen der Produktion — der Materialbeschaffung und dem Verkauf der hergestellten Tuche — getrennt wurde, mag ihn fürs erste nicht weiter gestört haben, arbeitete er doch nach wie vor noch gewissermaßen selbständig und mit eigenen



Tafel II. a, Pfauen auf einer Zierdecke (Inv. Nr. 2040); b, Hasen auf Zeugdruck (Inv. Nr. 2043 und 2045); c, Tauben auf Zeugdruck (Inv. Nr. 2042 und 2045); d, Hirschmotiv auf einem aus Bistritz stammenden Stangentuch (Inv. Nr. 2062).

Werkzeugen, wenn auch nur als ausführende Kraft.

Welchen Aufschwung der jetzt im Großen betriebene Zeugdruck im 18. Jahrhundert nimmt, geht auch aus der Tatsache hervor, daß allein die beiden Städte Augsburg und Hamburg um 1770–1790 zusammen etwa 2400 Drucktische aufweisen können.⁴ In diese Zeit fällt aber auch eine gewisse Klärung der Zugehörigkeit des Druckerhandwerks im Rahmen der Zünfte. Während, wie schon erwähnt, früher der Zeugdruck in den Klöstern zuhause war, beziehungsweise von Handwerkern ausgeübt wurde, die den verschiedensten Zünften angehörten, wird nun als einzig privilegierte Zunft, der es zustand Gewebe durch Farben zu veredeln, also auch durch Druck, die Färberzunft anerkannt.

Ein zweiter Handwerkszweig, der mit dem Zeugdruck in enger Verbindung steht, ist der der Modelstecher. Er wird bereits im 15. Jahrhundert in Urkunden erwähnt und man nimmt an, daß auch Gutenberg ursprünglich dieser Gilde angehörte. Aus den Händen der Modelschneider und -stecher kamen die vielfältigen Verzierungen der Druckstöcke, die im Zeugdruck Verwendung fanden. Sie erzeugten aber auch Modeln zur Herstellung von Lebkuchen, Bucheinbänden, ja sogar Randleisten im Buchdruck, sowie für Ofenkacheln und Wandfliesen.

Die fahrenden Modelstecher sorgten immer wieder für die Auffrischung des Inventars an Druckmodeln, was besonders im 19. Jahrhundert für den Zeugdrucker von Wichtigkeit war, konnte er doch nur dann konkurrenzfähig bleiben, wenn er seinen Bestand an Modeln beziehungsweise an Mustern immer wieder erneuerte. Um dieses zu erreichen und dabei trotzdem unnötige Ausgaben zu umgehen, wurden diese Klischees sogar unter den verschiedenen Meistern ausgetauscht.⁵

Den Modelstechern oder Formschneidern, wie sie auch genannt werden, kommt aber auch eine nicht unwichtige Rolle als

Vermittler zu, da sie die Modelzeichnungen oder Formelemente in entfernteste Gegenden trugen und daselbst anderwärts Gesehene in Holz gravierten.

Verfolgt man nun einmal die verschiedenen in siebenbürgischen Sammlungen anzutreffenden Zeugdrucke, so läßt sich von Anfang an eine Feststellung machen, die zu begründen nicht schwierig scheint. Es handelt sich bei den meisten Stücken um ausgesprochene Ziertücher, beziehungsweise um Gewebe, die zur Verschönerung der Stube verwendet wurden. Es ist einleuchtend, wenn man in Betracht zieht, daß erstens Zeugdruck nur von Handwerkern hergestellt wurde, also nicht wie andere Gewebe im Hause erzeugt werden konnten, derselbe also käuflich erworben werden mußte, zweitens sind Zeugdrucke empfindlicher als andere Gewebe, weil sie beim Waschen schon allein durch die mechanische Wirkung des Reibens oder Klopfens (im Falle der Anwendung eines Wäscheklopfers), das mittels eines organischen Bindemittels fixierte Farbpigment von der meist pflanzlichen Faser (Hanf, Flachs, seltener Wolle) löst. Es liegt also auf der Hand, daß man Zeugdrucke nur dort benutzte, wo sie der Abnützung weniger ausgesetzt waren als anderswo und das war die „gute Stube“. Bei den im Brukenthalischen Museum befindlichen Zeugdrucken handelt es sich ausschließlich um solche Stücke, die als ausgesprochene Zierstücke gelten müssen, Stücke also, die einzig und allein der Ausschmückung des Raumes dienten und die vielleicht sogar lediglich an Festtagen oder zu besonderen Gelegenheiten aus der Truhe geholt wurden, um vom Wohlstand des Hauses zu zeugen, wenn Besuch kam. Zunächst fallen am meisten ins Gewicht Bett- und Tischdecken, außerdem Zierhandtücher. Eine besondere Rolle fällt darunter dem sogenannten Ofentuch zu, das in alten Häusern, deren Einrichtung noch traditionsgebunden aus bemalten Möbeln und dem bekannten Lutherofen besteht, noch häufig angetroffen werden



Tafel III. a, Vogelmotiv auf einer Tischdecke aus Vingard-Weingartskirchen (Inv. Nr. 2046); b, Genre-
szene auf der gleichen Decke; c, anthropomorphe Motive auf Zeugdruck (Inv. Nr. 2043 und 2046).

kann. Ursprünglich mag es den Zweck gehabt haben, zum Anfassen heißer Gefäße oder zum Reinigen der Hände beim Kochen schnell bei der Hand zu sein. Später taucht es dann ausschließlich als reichdekoriertes Zierstück auf. Zu erkennen ist es an der betont horizontalen Gliederung der Stickbeziehungsweise in unserem Falle Druckmuster. Zu den selteneren Stücken gehört das Stangentuch, ebenfalls durch die Anordnung der Ornamente leicht als solches zu erkennen. Es wurde früher zur Ausschmückung der Bett-Ofen-Wand über eine Latte, die „Stange“, gehängt, wobei ein Teil vorne sichtbar, der andere, rückwärtige unsichtbar war, was einerseits zur Folge hatte, daß letzterer meist ohne Verzierung blieb oder zumindest bescheidenere Ausschmückung aufwies.

Bei den Stücken größeren Umfanges, vor allem also bei Tisch- und Bettdecken, wird im allgemeinen die Zusammensetzung der Fläche, aus mehreren Leinenbahnen bei der Verzierung durch Zeugdruck berücksichtigt, doch gibt es auch Fälle, wo wir Stücke antreffen, bei denen das Ornament sich gar nicht danach richtet, ja sogar über Spitzeneinsätze hinüberreicht. Unter Umständen läßt dies den Schluß zu, daß derartige Decken zwar von Druckern ausgeführt wurden, die Leinwand aber vom Besteller zur Verfügung gestellt wurde, eine Tatsache, die man beim Buntdruck auf Wolluntergrund, der im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Gegend um Fogarasch üblich war, recht gut verfolgen kann, wurden doch hier die zweibahnigen Wollschürzen, aber auch Tischdecken sozusagen nur auf Material der Kunden gedruckt.

Die Komposition kennt im allgemeinen zwei, höchstens drei Elemente. Zunächst die obligatorisch vorhandene Randbordüre, eine schmale Einfassung, die das ganze Tuch umläuft und ihm gewissermaßen einen Rahmen gibt, in den nun das Hauptelement so untergebracht wird, daß es

parallele Streifen bildet, die sich aus verschiedenen etwa gleichwertigen Bildern zusammensetzen. Je nach Breite des Leinwandstückes schwankt die Zahl dieser Streifen zwischen sechs und zehn. Aus der Menge der bei der Herstellung eines solchen Zeugdrucks verwendeten Modeln läßt sich meist eine oder zwei als vorherrschend erkennen, so daß man beinahe von einem Hauptmotiv sprechen könnte. Bei kleineren Stücken trifft dieses natürlicherweise noch eher zu, da ja, besonders wenn große Modeln zur Anwendung gelangen, solche sich sofort aus dem Gesamtbild abheben.

Wollten wir etwas bei der Motivistik verweilen, so läßt sich als allgemeingültig die Behauptung aufstellen, daß figürliche Elemente immer in Verquickung mit Pflanzenmotiven, Blumen oder Ranken anzutreffen sind. Der Motivschatz entstammt jedoch größtenteils einer Sphäre, die von der Umwelt angeregt ist. Blüten lassen sich meist leicht als dieser oder jener Gattung zugehörig nachweisen, dazu kommen Früchte, Laub, Bäumchen und Sträucher. Selbst unter den Vögeln hebt sich die Taube und Nachtigall klar ab, von Jagd- und Haustieren ganz abgesehen, die sich stets als solche erkennen lassen.

Zu den Blumen sei gesagt, daß Rose, Nelke und Tulpe den ersten Platz einnehmen, dann folgen verschiedenste Fassungen der Glockenblume. Häufig sprießen die verschiedenen Blüten aus demselben Stengel, seltener stehen sie als Blumenstrauß in einem verzierten Gefäß (Stück Nr. 2044). Nicht selten taucht auch das Lebensbaummotiv in verschiedenen Abwandlungen auf, oft als fünf Blüten, die aus einem Hauptstengel wachsen und in einem Herzen fußen (Stück Nr. 2935 und 2042, Tafel I a, b) oder in einem vasenartigen Gefäß stehen (Stück Nr. 2043). Neben diesen pflanzlichen Motiven, die auf Modeln vorkommen, deren Hauptmotiv das Blüten- oder Rankenmuster ausmacht, gibt es noch eine

ganze Reihe von Verzierungen, Blumen, Sträuchern, Blättern, die lediglich als sekundäre Trennungs- oder Verbindungselemente Verwendung finden, wenn das Hauptmotiv ein figürliches ist.

Unter den Tieren ist es vor allem der Vogel, der im Vordergrund steht. Vom Bäumchen mit Vögeln (Stück Nr. 2045, Tafel III, a) über die großen Vogeldarstellungen (Stück Nr. 2043, 2046) bis zu den schnäbelnden Tauben, die als Symbol der Zuneigung häufig auftauchen (Stück Nr. 2046, Tafel II, c), ist die Variation fast unendlich. Wie bereits erwähnt, lassen sich viele der dargestellten Arten erkennen. So ist zum Beispiel der Pfau (Stück Nr. 2040, Tafel II, a) oder der Wiedehopf (Stück Nr. 2044) leicht als solcher zu bestimmen.

Zu den Motiven, die in Verbindung mit anderen oder als Streumotive auftreten, zählen unter den Tieren der Hirsch (Stück Nr. 2046, Tafel III, b), der Ziegenbock (Stück Nr. 2046) und der Hase (Stück Nr. 2045).

Der Mensch taucht nicht selten als Haupt- oder Nebenfigur der Komposition auf, sei es in einem Blütenrahmen, sei es umgeben von Blättern oder einem Ährenkranz. Wir finden ihn aber auch in kleinen Bildern mit anderen Elementen vereint, die man beinahe als Genreszenen bezeichnen könnte. So sehen wir etwa auf dem Ziertuch (Nr. 2046 Tafel III, b) einen Jäger, der mit geschulterter Flinte durch den Wald pirscht, wobei sein Hund verspielt auf den Hinterläufen tänzelt und an dem erlegten Hasen schnuppert, den die Jagdtasche des Waidmannes birgt. Im dichten Gebüsch verborgen ruht jedoch der edle Hirsch und scheint die Gefahr zu wittern, wie aus dem erhobenen Haupt hervorgeht. Zu der Atmosphäre dieser Szene tragen noch die verschiedenen in der Staffage verwendeten Elemente, Vögel und Blumen, Bäume und Sträucher, bei, sowie der

Fries mit fliehenden Hirschen, im unteren Register.

Die gleiche Decke weist eine figürliche Darstellung auf (Tafel III, c), ein Paar in der Tracht des beginnenden 19. Jahrhunderts, die mit einer anderen abwechselt, auf der eine junge Frau mit einem Kind im Arm zu erkennen ist. Da es sich bei der ersteren Tracht um Bursch und Mädchen handelt und bei der zweiten um eine verschleierte Frau, mag es sich auf symbolische Darstellungen beziehen, wie Hochzeit und Kindersegen, wobei anzunehmen ist, daß es sich bei der Tischdecke um eine Minnegabe handelt.

Unter die figürlichen Darstellungen ist auch der so häufig in deutschen Stickereien, aber auch im Zeugdruck auftauchende Reiter zu zählen. Hier tritt er als Offizier mit Zweispitz und Schärpe auf, der auf einem sich bäumenden Roß dahersprengt. Nichts deutet auf irgendeine Persönlichkeit der Geschichte hin wie in einigen deutschen Blaudrucken „Napoleon“, „Prinz Eugen“ usw. Es scheint sich also lediglich um eine Abwandlung des Reitermotivs im allgemeinen zu handeln.

Hier sei noch erwähnt, daß zum Unterschied vom deutschen Zeugdruck in Sachsen, Hannover und Thüringen keinerlei religiöse Motive auftauchen. Vielmehr beschränkt sich die Darstellung mit Symbolcharakter auf heraldische Motive. Neben Darstellungen des Habsburgischen Doppeladlers und dem Wappen des Großfürstentums Siebenbürgen, Motive, die auch in der Stickerei, sogar auf Trachtenstücken sehr häufig sind, finden wir vor allem den heraldischen Löwen, aber auch den Adler, manchmal sogar in einer Anlehnung an die Darstellung des Wappentiers des Fürstentums Muntenien aus der Zeit Brâncoveanu (Stück Nr. 2046). Wenn wir über heraldische Vorlagen sprechen, dürfen wir die Zunftheraldik nicht außer acht lassen. Die Fassung „à la cartouche“ erinnert beispielsweise bei den im folgenden bespro-

chenen Modeln sehr an barocke Zunftsiegel und -zeichen, wobei die einen, deren Schildhalter zwei Löwen sind, sogar auf Cisnădie (Heltau) als Herkunftsort hindeuten, dessen Wappen diese Tiere aufzeigt. Übrigens wäre die Hypothese nicht unbedingt abzulehnen, daß eine Druckerwerkstatt gerade hier in Heltau zu suchen ist, das ja als Marktflecken mit einer großen Anzahl Spinnereien und Webereien schon früh erwähnt wird. Es ist also naheliegend, daß es hier auch Färber gab, die vielleicht nebenbei sich auch dem Zeugdruck widmeten. Es handelt sich bei den Stücken meist um Schöpfungen des 19. Jahrhunderts, wo die Zunftbestimmungen längst nicht mehr die genaue Trennung zwischen den Handwerkszweigen aufrechterhalten konnten.

Die Frage nach Herkunft und Herstellungsort der bisher besprochenen Stücke muß leider noch offen bleiben, da es nicht nur an gedruckten Quellen fehlt, sondern sogar die reichen Archive von Braşov (Kronstadt) und Sibiu (Hermannstadt) über keine Zunfturkunden verfügen, die auf Zeugdrucker oder ähnliche einschlägige Handwerke hinweisen. Es besteht also keine andere Möglichkeit als uns auf die Fundorte zu beschränken und aus diesen durch Ableitung weitere Schlüsse zu ziehen. Acht von den interessantesten Stücken der uns zum Studium dienenden Zeugdrucke stammen aus Hermannstadt. Außerdem eines aus Slimnic (Stolzenburg), das etwa 16 km weit von Hermannstadt entfernt liegt, und eines aus Vingart (Weingartskirchen) etwa 50 km nordwestlich der genannten Stadt. Es wäre also naheliegend, den Sitz der Werkstatt dahin zu verlegen. Bestärkt werden wir dabei noch durch die Tatsache, daß sich bei den Stücken Nr. 2046, 2043, 2045 und 2042 die gleichen Modellen wiederholt nachweisen lassen, was also sogar auf eine einzige Quelle deutet. Stilistisch weichen lediglich zwei Stücke von den übrigen ab. Es handelt sich um Stück Nr. 2039 mit ausgesprochener Blu-

menverzierung, ähnlich den als holländische Motive bezeichneten Verzierungen, die vermutlich auf die so verbreiteten Delfter Fayancen zurückgehen. Dies würde eigentlich noch nicht viel besagen, wenn nicht auch in der Komposition erhebliche Abweichungen zu den vorhergenannten Drucken bestünden. Es muß aber an dieser Stelle unterstrichen werden, daß während bei den übrigen Stücken eine Einteilung in parallele Ornamentleisten die teils horizontal, teils vertikal angeordnet sind, konsequent besteht, wie es bei dem Außenseiter mit einem einzigen Modell zu tun haben, der auf die Gesamtfläche so aufgedruckt wurde, daß man den Eindruck eines zusammenhängenden Flächendekors erhält, wie man ihn etwa bei bunten Kretonnen findet. Das andere Stück ist ein Stangentuch aus der Bistritzer Gegend, dessen Zeichnung wesentlich mehr Stilisierung aufweist als die der bisher besprochenen (Tafel II, d). Der dargestellte Hirsch beweist mehr Sinn für das Dekorative als alle Tierszenen, die wir früher sahen. Hinzu kommt noch, daß dieses Stück als einziges neben der Drucktechnik auch Stoffmalerei verwendet und zwar auf der dem Betrachter abgekehrten Seite, die der Zeugdrucker für zu unwichtig hielt, um daran noch irgendwelche Mühe zu verwenden. Stücke, die eine Kombination von Stickerei mit Zeugdruck aufweisen gibt es häufiger (Stück Nr. 2038 und Nr. 867). Malerei dagegen weist jedoch nur das eine Stück auf. Bistritz ist als wichtige Volkskunstzone mit eigenen stilistischen Charakteristiken in Keramik, Tracht, Möbelbemalung bekannt, warum sollte man nicht auch für den Zeugdruck hier ein Zentrum suchen, das das gesamte Nösnergebiet belieferte und die Märkte in Reghin (Sächsisch-Regen) und Bistritz mit seinen Handwerkern beschickte. Zukünftige Forschungen werden vielleicht hier noch Licht schaffen. Vielleicht gelingt es durch das hier Gesagte auch andere anzuregen,

sich mit dieser bescheidenen Gattung von Textilien zu befassen und sie aus der Vergessenheit zu heben, in der sie sich gegenwärtig in unseren musealen Sammlungen befinden.

Gewiß ist, daß die Zeugdrucke wert sind, auch von Künstlern und Kunstgewerblern einmal näher unter die Lupe genommen zu

werden, bieten sie doch eigenartige Wege künstlerischer Lösungen, die gerade für moderne dekorative Kunst auch wesentlich entfernter Gebiete als gelungene Anregung dienen könnten. Abgesehen davon, daß der Stoffdruck ein reiches Feld der Inspiration hier vorfindet, das unbedingt Beachtung verdient.

¹ FORRER, *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit*, Verlag, v. Schlesier und Schweikgart, Strassburg, 1898, S. 5–11.

² MEYER-HEISIG, *Weberei, Nadelwerk, Zeugdruck*, Prestelverlag, München, 1956, S. 5–6.

³ LEIX, *Farbstoffe des Mittelalters*, in CIBA-Rundschau, 1. Basel, 1936, S. 18.

⁴ BACHMANN, REITZ, *Der Blaudruck*, Friedrich Hofmeisterverlag, Leipzig, 1962, S. 9.

⁴ *Ehda*, S. 19.

LES BIJOUX ANTIQUES DE LA COLLECTION MARIE ET DR G. SEVEREANU DU MUSÉE D'HISTOIRE DE LA VILLE DE BUCAREST*

Mihai Gramatopol
et Virgilia Crăciunescu

L'une des collections les plus importantes de bijoux antiques se trouvant dans le patrimoine muséal de la Roumanie peut être étudiée et publiée aujourd'hui, grâce à l'initiative du Musée d'histoire de la ville de Bucarest d'en faire connaître les pièces d'une grande valeur scientifique et artistique, qui depuis des dizaines d'années ont été réunies par cette institution ou offertes par des collectionneurs dont le dévouement à l'histoire nationale n'a épargné aucun effort matériel.

Dans la perspective des années et du fruit de ses efforts, l'activité du docteur Georges Severeanu en tant que collectionneur passionné de précieux vestiges s'est révélée être celle d'un évergète.

Ces plus de 180 bijoux en or, en argent et en bronze, appartenant à une période qui s'étend depuis l'âge du bronze jusqu'au XI^e siècle byzantin, ont été trouvés en grande partie dans le sol roumain, ce qui fait que leur importance pour l'histoire de la parure dans l'antiquité soit doublée par leur rôle de documents de l'histoire ancienne de la Roumanie.

Les séries de boucles d'oreille ou de bagues, découvertes en Dobroudja ou en Valachie, sont parmi les plus complètes et les plus significatives, étant donné qu'elles proviennent d'une aire géographiquement limitée et que l'évolution des motifs peut ainsi être suivie. Les bijoux en or ont toujours constitué un modèle pour les ornements en métal semi-précieux ou commun — la série de bagues que nous publions le démontre pleinement.

L'abondance des ornements de l'époque romano-byzantine, dont on connaît la provenance est particulièrement intéressante pour cette période dans laquelle la rareté des renseignements demande à être compensée par des documents archéologiques. Certains ornements de l'époque des migrations (n° 174—182) attireront l'attention des spécialistes par leur caractère spécifique et inédit.

Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'établir en même temps que la

description succincte de chaque exemplaire, une datation aussi juste que possible, en fixant le cadre culturel et artistique des pièces et en soulignant leur appartenance à différentes catégories. En conclusion, nous ferons certaines observations sur l'art de travailler les métaux pour en faire des bijoux.

ÂGE DU BRONZE

a. Bagues et anneaux de boucle

1. Bague massive en plate-bande d'or, décorée sur la partie extérieure de trois nervures en relief et entaillées en pseudotorsade. Ancien district de Dolj (20906/77, 24 mm diamètre, 13,83 g, 950⁰/₀₀ XI/5). La pièce a des analogies dans les dépôts de bronze du territoire roumain, tel celui de Suseni¹.

2. Anneau de boucle en or, cordiforme, de section triangulaire, aux extrémités très croisées. Ancien district de Romanati (20902/92, 19 mm, 22,37 g, 900⁰/₀₀, 1/26). Analogies dans des exemplaires légèrement différents de l'établissement de Sărata-Monteoru².

3. Anneau de boucle en or aux extrémités épaissies et très croisées, ayant sur la partie extérieure de la barre une canne-

lure jusqu'au point de courbure, de 3 mm largeur maximum et 1 mm de profondeur. Bulgarie (20902/91, 25 mm, 23,08 g, 700⁰/₀₀, I/27). Analogies rapprochées dans des pièces semblables découvertes dans la région de Vidin³.

4. Anneau de boucle en barre d'or, de section circulaire, amincie aux extrémités où elle se termine en un petit bouton conique. Ancien district de Dolj (20894/875, 21,2 mm diam., 3,90 g, 850⁰/₀₀, XI/1). La pièce a des analogies sur une aire vaste limitée par les nécropoles de Duvanlj, Gcgoşu, Lázárfatak en Bereg (Hongrie)⁴.

Trésor d'Argeş⁵

5. Anneau de boucle en or, de section triangulaire, avec les extrémités de la barre croisées et volutées vers l'intérieur; légèrement recourbé dans la partie médiane de la barre (20887/99, 34 mm, 12,90 g, 950⁰/₀₀, I/4).

6. Idem (20887/97, 34 mm, 10,14 g, 950⁰/₀₀, I/5).

7. Idem (20887/98, 30 mm, 8,87 g, 950⁰/₀₀, I/6).

8. Idem (20887/96, 29 mm, 7,65 g, 950⁰/₀₀, I/7).

9. Idem (20887/101, 26 mm, 5,00 g, 950⁰/₀₀, I/8).

10. Idem (20887/103, 25 mm, 5,81 g, 950⁰/₀₀, I/9).

11. Idem (20887/104, 28 mm, 6,11 g, 950⁰/₀₀, I/10).

12. Idem (20900/85, 28 mm, 6,30 g, 950⁰/₀₀, I/14).

13. Anneau de boucle en or, de section triangulaire, les extrémités de la barre épaissies, croisées et volutées vers l'intérieur, ayant un double décor linéaire d'ou partent des hachures  (20887/93, 28 mm, 9,18 g, 950⁰/₀₀, I/1).

14. Idem, double décor linéaire avec petits cercles et hachures  (20887/95, 31 mm, 7,80 g, 950⁰/₀₀, I/3).

15. Idem, double décor linéaire à petits cercles  (20887/94, 33 mm, 11,38 g, 950⁰/₀₀, I/2).

16. Idem, une extrémité manque, double décor de lignes pointillées  (20900/90, 23 mm, 4,68 g, 950⁰/₀₀, I/15).

17. Anneau de boucle en or, avec barre de section rectangulaire dans la partie médiane et triangulaire aux extrémités qui sont légèrement croisées et volutées vers l'intérieur, décorées jusque dans la zone médiane d'une double bordure de hachures gravées  (20900/86, 34 mm, 11,12 g, 950⁰/₀₀, I/13).

18. Idem, cassé en deux fragments, décoré d'une double rangée de franges en relief  (20900/88, 33 mm, 8,93 g, 950⁰/₀₀, I/16).

19. Idem, cassé en deux fragments, le même décor que ci-dessus (20900/87, 32 mm, 8,95 g, 950⁰/₀₀, I/17).

20. Idem, fragmentaire, une moitié est conservée; le même décor que ci-dessus, mais plus soigné (20900/89, 33 mm, 5,70 g, 950⁰/₀₀, I/18).

21. Anneau de boucle en or, de section triangulaire, avec entailles sur les trois arêtes (20887/102, 15 mm, 5,90 g, 950⁰/₀₀, I/11).

22. Anneau de boucle en or de section pentagonale, , avec les extrémités de la barre très croisées et légèrement recourbées (20887/100, 15 mm, 7,52 g, 950⁰/₀₀, I/12).

23. Perle bitronconique en or (20887/110, 7 mm h, 10 mm diam., 3,26 g, 850⁰/₀₀, I/19).

24. Idem (20887/109, 7 mm h, 11 mm diam., 4,19 g, 800⁰/₀₀, I/20).

25. Idem (20887/106, 13 mm h, 16 mm diam., 13,41 g, 750⁰/₀₀, I/21).

26. Idem (20887/105, 16 mm h, 22 mm diam., 36,32 g, 850⁰/₀₀, I/22).

27. Idem (20887/107, 10 mm h, 14 mm diam., 8,27 g, 750⁰/₀₀, I/23).

28. Idem (20887/111, 8,5 mm h, 12 mm diam., 5,93 g, 850⁰/₁₀₀, I/24).

29. Idem (20887/108, 7 mm h, 10 mm diam., 4,48 g, 750⁰/₁₀₀, I/25).

Du point de vue de la typologie et du titre, les anneaux de boucle de ce trésor ont un aspect unitaire. Pour faciliter l'étude, nous les avons divisés en quatre groupes, selon la forme et la décoration: I, n^{os} 5–12; II, n^{os} 13–16; III, n^{os} 17–20; IV, n^{os} 21–22. Les pièces du groupe I ont des analogies dans le cimetière de Sărata Monteoru⁶; celles du groupe IV, surtout le n^o 22, dans une pièce semblable de section rhomboïdale dans le cimetière de Balta Verde⁷.

En ce qui regarde les perles bitronconiques, leur titre différent de celui des anneaux de boucle pourrait nous faire supposer qu'elles n'appartiennent pas à la même découverte; si nous considérons pourtant que ce dernier varie même d'une pièce à l'autre, quoique toutes les perles aient été utilisées dans le même collier, d'après le diamètre constant de la perforation transversale, le contre-argument avancé ne semble plus ferme. Dans une disposition idéale, les perles en or peuvent avoir alterné avec des perles d'ambre, ce fait étant certifié par leur nombre et la parfaite symétrie des six pièces, prises deux par deux, ainsi que par l'existence de la perle centrale.

Que ce lot d'ornements, anneaux de boucle et perles, constitue en effet un trésor, nous est prouvé dans une certaine mesure par l'aspect unitaire de la décoration, dans laquelle les influences du sud méditerranéen sont évidentes, ainsi que par la typologie des perles bitronconiques, ayant une longue carrière, ultérieure à l'âge du bronze, dans toute l'aire égéenne et méditerranéenne⁸. Tout le lot est ainsi daté de la fin de l'âge du bronze.

b. Bracelets.

30. Bracelet en or en fil double de section circulaire, aplati par martelage dans la zone recourbée pour la faire ressembler

à une tête de serpent stylisée. Ostrovul Mare (20889/75, 68 mm diam. 2,9 mm diam. du fil d'or, 36,41 g, 900⁰/₁₀₀, III/3). Selon les renseignements obtenus, ce bracelet se rattache aux deux autres du trésor de Ostrovul Mare qui, publié par Dorin Popescu⁹, n'a plus été repris par nous.

31. Bracelet massif en or à corps cylindrique, s'amincissant légèrement vers les extrémités, terminées par un petit col obtenu par martelage (20886/71, 76 mm diam., 12 mm ouverture, 151, 10 g, 900⁰/₁₀₀, III/1). Reproduit d'après une information erronée par Marija Gimbutas¹⁰, comme provenant d'un trésor de Măcin. Ce type d'ornement se trouve à la fin de l'âge du bronze, depuis la Gaule jusqu'en Dacie¹¹.

32. Idem (20886/72, 77,5 mm diam., 9 mm ouverture, 167,35 g, 900⁰/₁₀₀, III/2).

33. Bracelet massif en plate-bande d'or à trois nervures parallèles¹² dont la médiane est très en relief (20890/70, 70 mm, diam., 17,7–15,2 mm largeur, 175,90 g, 850⁰/₁₀₀, III/4). Les deux extrémités sont coupées à l'époque moderne; l'ornement peut avoir eu une autre forme et destination; il est pourtant semblable comme largeur et décor à un fragment de bracelet en bronze du dépôt de Suseni¹³.

34. Bracelet en feuille d'or, pressée et tordue en torsade, aux extrémités aplaties, coupé en trois fragments qui se complètent (20896/877, 332 mm, 123,04 g, 900⁰/₁₀₀, IV/1). Une pièce semblable aux extrémités légèrement élargies, datée du bronze tardif, a été trouvée dans le dépôt de Biskupce, Pologne du sud¹⁴; une boucle d'oreille similaire en ce qui concerne l'amincissement des extrémités de la torsade, découverte dans une nécropole de l'époque mycénienne, en Chypre¹⁵, confirme une fois de plus la datation de cette pièce pour la fin de l'âge du bronze. Le procédé de la feuille d'or pressée en quatre ou six plis se trouve depuis l'âge du bronze jusqu'à l'époque classique dans le monde ouest microasiatique comme une caractéristique de cette région pour la manière de travailler les laminés d'or¹⁶.

35. Poignard en or à nervure médiane, ayant trois orifices de fixation de la lame dans la poignée (20904/68, 223 mm, 302,66 g, 600⁰/₀₀, II/3).

36. Idem à deux orifices de fixation (20904/69, 190 mm, 225, 23 g, 600⁰/₀₀, II/4). La provenance de ce trésor est incertaine, car le dr Severeanu qui publie les pièces comme étant des pointes de lance¹⁷, donne comme lieu de leur découverte Măcin, « localité située sur le Danube, au sud de la Dobroudja », ce qui ne correspond pas à la réalité. Grâce aux découvertes faites ces derniers temps, nous disposons de données plus précises sur la signification de ces pièces. Elles semblent avoir eu au début, comme la majorité des ornements de l'âge du bronze, mais d'une manière plus prononcée, le rôle de lingots prémonétaires d'échange, comme forme massive de circulation de l'or de ces riches régions vers le monde mycénien¹⁸. C'est dans cette lumière qu'apparaît le premier trésor de Perșinari, avec le sabre massif en or¹⁹; le second trésor de Perșinari vient confirmer l'existence d'un atelier local dans lequel 11 lingots-poignards ont été coulés²⁰. Mais si des 11 exemplaires de Perșinari II, 10 venaient d'être sortis du moule et n'étaient pas encore débavurés — un seul à peine étant poli — les deux pièces que nous publions sont finement polies, le tranchant est aiguisé et les orifices de fixation perforés. D'où il résulte qu'en dernière instance, si de semblables objets ne pouvaient, de par leur nature, être d'usage courant, par leur forme et leur aspect soigné ils remplissaient aussi le rôle d'arme ornementale, en dehors de leur valeur intrinsèque de lingots prémonétaires.

ÂGE DU FER

37. Collier²¹ en plate-bande d'or torsionnée, aux extrémités élargies par marte-

lage et décorées d'une double ligne pointillée et d'un renflement hémisphérique central, travaillé au repoussé; l'une des extrémités est cassée. Olténie (20885/76, 3,8 mm diam. de la torsion, 55,25 g, 900⁰/₀₀, IV/2). Peut être daté pour le milieu de l'époque hallstattienne en Dacie; des exemplaires de torsionnement similaire, sans aplatissement et martelage des extrémités, se retrouvent jusque vers le milieu de l'âge du bronze²².

ÉPOQUE GRECQUE

a. Diadèmes

38. Diadème²³ en feuille d'or lisse, avec un anneau de fixation à chaque extrémité, en fil d'or soudé à la feuille (20869/80, 420 mm longueur, 46 mm largeur, 0,10--0,15 mm épaisseur, 24,11 g, 950⁰/₀₀, II/1).

39. Idem, brisé en deux fragments (20869/80, 410 mm longueur, 46 mm largeur, 0,10--0,15 mm épaisseur, 16,42 g, 980⁰/₀₀, II/2). Analogie parfaite avec un diadème qui se trouve au British Museum²⁴ et qui provient d'un trésor découvert à Aegine, datant de l'époque mycénienne tardive (1 200--1 000 av. n.è.).

40. Fragment²⁵ de diadème en feuille d'or, perforée sur les côtés longs, surface décorée de lignes travaillées au repoussé qui s'entrecoupent en losanges (20869/84, 118×36 mm, 0,05 mm épaisseur, 3,48 g, 980⁰/₀₀, IV/3).

41. Idem, l'une des extrémités de la feuille est découpée en franges (20869/81, 78×48 mm, 0,05 mm épaisseur, 3,16 g, 980⁰/₀₀, IV/4).

42. Idem (20869/82, 73×43 mm, 0,05 mm épaisseur, 2,93 g, 980⁰/₀₀, IV/5).

43. Idem (20869/83, 75×50 mm, 0,05 mm épaisseur, 3,27 g, 980⁰/₀₀, IV/6). Tous ces fragments (n^{os} 40--43) appartiennent probablement à un ou deux diadèmes similaires et sont analogues à une pièce provenant de Vulci, conservée au British Museum²⁶ et datant du VII^e siècle av. n. è.

44. Collier²⁷ composé de 17 tubes en feuille d'or à striures transversales alternant avec 10 perles bitronconiques en feuille d'or, ayant comme pièce centrale un gland en feuille d'or décoré au repoussé (20897/156, 11,15 g, 980⁰/₀₀, V/1). Pour ses diverses pièces constitutives, nous citons les analogies suivantes: les perles bitronconiques peuvent descendre jusqu'au IV^e siècle av. n. è. comme dans le cas du collier d'Amphipolis²⁸, les tubes striés peuvent remonter jusqu'au VIII^e siècle av. n.è. en cette forme²⁹, comme dans le collier trouvé à Ephestia, Lemnos. C'est toujours vers l'art géométrique des VIII^e

VII^e siècles que nous conduit aussi le style très sévère du gland en feuille d'or, décoration qui à l'époque hellénistique prendra des formes luxuriantes par granulation et filigrane. Au cas où le gland appartiendrait au même ornement que les tubes et les perles — l'ensemble pourrait être daté des VII^e — VI^e siècles dans l'aire égéenne.

45. Colier composé de 8 pendentifs en feuille d'or, travaillés au repoussé en forme de gland et décorés de granules soudés (l'un est détérioré), de 10 perles bitronconiques en feuille d'or, de 12 perles tubulaires, de 12 perles cannelées en carnéol rose-blanchâtre et de 9 pendentifs en feuille d'or trilobés en forme de pointe de lance attachés par des anneaux en or aux perles bitronconiques (20894/872, 210 mm, 15,99 g, 800⁰/₀₀, XI/2). Les pendentifs trilobés en forme de pointe de lance constituent une décoration commune aux IV^e — III^e siècles av. n.è., pour ne citer que l'exemple d'un collier de Kyme en Aeolis³⁰; en ce qui concerne les perles en forme de gland, l'analogie la plus rapprochée est représentée par un collier de Tarentum, daté du IV^e siècle av. n.è.³¹, auquel nous considérons qu'appartient aussi cette pièce.

46. Boucle d'oreille en or faite de trois fils d'or tordus ensemble, soudés à un calice en feuille d'or (écrasé) qui devait recevoir le corps de la boucle d'oreille (20893/851, 22 mm, 1,35 g, 900⁰/₀₀, IX/13). III^e siècle av. n. è.³²

47. Fragment de boucle d'oreille en feuille d'or, décoré de fil d'or torsionné, de granules et de spirales en fil d'or; la partie antérieure manque (20893/852, 22 mm, 1,74 g, 600⁰/₀₀, IX/5). Analogie avec une pièce trouvée à Crana (Bulgarie)³³. III^e siècle av. n. è.

d. Autres ornements

48. Petite plaque en feuille d'or rectangulaire avec motif imprimé (palmette) et bordure en pseudo-perles travaillées au repoussé (20897/157, 27 × 18 mm, 0,47 g, 980⁰/₀₀, V/4). Semblable aux lamelles estampées à palmette trouvées en Chypre et datées par leur style mycénien tardif du XII^e siècle av. n. è.³⁴

49. Petite plaque rectangulaire en feuille d'or représentant un taureau cornupète vers la gauche, travaillé au repoussé; bordure pseudo-perlée, au repoussé, avec quelques perforations pour fixer la plaque sur le vêtement qu'elle décorait (20897/155, 47, 5 × 37 mm, 4,48 g, 980⁰/₀₀, V/2). Art scythique IV^e — III^e siècle av. n.è.³⁵

50. Petite plaque triangulaire en feuille d'or, à bordure pseudo-perlée travaillée au repoussé, dont le champ porte un décor d'hémisphères pratiquées au repoussé et disposées en triangle, ∴ ; sur les bords quelques perforations pour fixer la plaque sur le vêtement (20897/158, 28 mm, 1,30 g, 980⁰/₀₀, V/3). Comme ci-dessus.

51–52. Une fermeture de sûreté de collier formée de deux pièces identiques, travaillées en feuille d'or au repoussé en forme de têtes de lion avec cornes, décorées de filigrane et dont le corps est fait de deux perles de cornaline. Tomis (20875/831,

32 mm, 2,62–2,65 g, 850⁰/₀₀, IX/3). III^e siècle av. n.è.³⁶; ces bijoux sont très répandus dans le monde hellénique³⁷, ils se trouvent à Tomis dans des tombeaux datant même du I^{er} siècle de n.è.³⁸

53. Feuille trilobée en feuille d'or, à pétiole et nervures travaillées par impression. Tomis (20871/829, 85 × 64 mm, 7,17 g, 980⁰/₀₀, XII/1).

54. Idem, sans pétiole. Tomis (20871/829, 58 × 63 mm, 6,68 g, 980⁰/₀₀, XII/2). Les deux fragments ont appartenu au même diadème funéraire caractéristique pour les III^e – II^e siècles av. n.è.; comme style, il se rapproche davantage -- parmi la grande masse des ornements similaires de cette époque -- d'une pièce découverte dans une nécropole des Dardanelles et conservée au British Museum³⁹.

55. Bouton circulaire en feuille d'or, décoré par impression de lignes radiales autour d'un cercle pseudo-granulé, ayant deux orifices de fixation situés sur le diamètre. Tomis (20877/161, 12 mm, diam., 0,44 g, 980⁰/₀₀, XI/10). Des boutons pareillement décorés, fréquents même aux VII^e – VI^e siècles av. n.è.⁴⁰, restent en usage et connaissent un renouveau de mode à l'époque hellénistique, II^e – I^{er} siècle av. n.è., époque de laquelle date aussi cette pièce.

56. Médaillon en feuille d'or travaillé au repoussé, représentant le buste de Vénus de face, avec diadème et Amour sur l'épaule gauche; bordure en double fil d'or en torsade, disposé en branche de sapin, encadré entre deux cercles pseudo-perlés, le tout soudé à la barre. L'anneau de suspension est soudé à la bordure (20893/840, 31 mm diam. 7 mm épaisseur, 4,65 g, 950⁰/₀₀, XII/4).

57. Idem, la face légèrement détériorée (20893/841, 29 mm diam., 7 mm épaisseur, 4,26 g, 950⁰/₀₀, XII/3). Les médaillons de ce genre, plus ou moins artistiques selon l'époque à laquelle ils appartiennent, ont eu une longue existence dans l'orfèvrerie gréco-romaine; plus rapproché de nos pièces du point de vue de l'exécution et

de la datation, il semble que ce soit un médaillon du I^{er} siècle av. n.è. -- découvert en Egypte⁴¹. Nous situons les pièces présentes dans les I^{er} siècle av. n.è. -- I^{er} siècle de n.è., car elles constituent par leurs dimensions, ainsi que par des détails techniques (la chute brusque du relief dans le champ du médaillon) un prototype des ornements similaires jusqu'aux VI^e – VII^e siècles (le fameux cordon nuptial de Constantinople⁴²).

58. Verre de libation⁴³ cylindrique en feuille d'or (σκαλλίον) avec la représentation au repoussé des images d'Héraklès (de face), de Héra (de profil), d'Athéna (de profil), de Zeus avec l'aigle rétrocéphale (de face). Dobroudja (20865/820, 35,2 mm hauteur, 30,3 mm diam., 0,25 mm épaisseur de la feuille d'or, 8,91 g, 980⁰/₀₀, V/5). D'après les représentations et la technique il est datable des II^e – I^{er} siècles av. n. è.

ÉPOQUE ROMAINE ET ROMANO-BYZANTINE

a. Boucles d'oreilles

59. Une paire de boucles d'oreilles avec perle de feuille d'or à laquelle est soudée la barre de suspension par l'intermédiaire d'une petite plaque hémicirculaire, ayant deux granules à la base. (20898/1158, 33,4 35,3 mm diam., 6,19 g, 950⁰/₀₀, X/2). I^{er} siècle av.n.è.⁴⁴; deux pièces similaires dans la collection de l'Académie⁴⁵.

60. Pendentif de boucle d'oreille travaillé en filigrane et écrasé (20893/844, 20 mm, 1,40 g, 900⁰/₀₀, IX/15), I^{er} siècle av. n.è. I^{er} siècle de n.è.

61. Boucle d'oreille circulaire en fil d'or recourbé aux extrémités en boucle et crochet, un disque bombé, en or, est soudé à l'anneau (20893/849, 16 mm diam., 1,18 g, 800⁰/₀₀, IX/9.) I^{er} – II^e siècle⁴⁶.

62. Boucle d'oreille en fil d'or courbé en boucle, à laquelle est soudée la monture en feuille d'or pour une pierre; un pendentif en fil d'or sans pierre est suspendu à

la boucle (20898/1169, 35 mm, 1,60 g, 900⁰/₀₀, X/1) II^e siècle ⁴⁷.

63. Boucle d'oreille en or avec boucle en fil d'or et pendentif en disque de feuille d'or, sur la face duquel sont soudés deux cercles concentriques en fil d'or, celui du milieu soutenant une pierre en pâte de verre verte (faibles traces) (20898/1162, 23 mm, 1,69 g, 900⁰/₀₀, X/11). II^e siècle ⁴⁸.

64. Boucle d'oreille au corps en fil d'or recourbé aux extrémités en boucle et crochet; soudé au corps, un disque convexe en feuille d'or, décoré d'un cercle perlé au centre et d'un autre sur les bords (20893/847, 26 mm, 1,01 g, 950⁰/₀₀, IX/16). II^e - III^e siècle ⁴⁹.

65. Boucle d'oreille en fil d'or dont l'extrémité est recourbée en crochet (20893/848, 19,4 mm diam., 0,45 g, 750⁰/₀₀, IX/10). II^e - III^e siècle ⁵⁰.

66. Boucle d'oreille en or au corps en fil d'or, avec monture soudée en feuille d'or de forme rhomboïdale et conservant les traces de pâte de verre verte; un pendentif en fil d'or dont la pierre manque est suspendu au corps (20898/1164, 24,8 mm, 1,27 g, 950⁰/₀₀, X/7). II^e - III^e siècle ⁵¹.

67. Boucle d'oreille au corps en fil d'or et pendentif en feuille travaillé au repoussé en forme de coquille marine (20898/1170, 16 mm, 1,76 g, 880⁰/₀₀, X/12). II^e - III^e siècle ⁵².

68. Fragment de boucle d'oreille en or formée d'un disque chantourné avec motifs géométriques, ayant un support en croix soudé sur le revers; sur une plaque trapézoïdale soudée au disque sont fixés trois fragments de pendentifs (20898/1161, 19 mm diam, 2,48 g, 950⁰/₀₀, X/5). III^e siècle ⁵³.

69. Boucle d'oreille en or formée d'une barre chantournée en hémicercles et palmettes stylisées à laquelle sont suspendus trois pendentifs filiformes ayant aux extrémités des pierres fixées par une goupille en or; une perle en verre bleu, une autre imitant l'agate bicolore (blanc et noir),

une perle manque (20893/846, 35 mm, 2,42 g, 950⁰/₀₀, IX/17).

70. Boucle d'oreille en or au corps lunulaire décoré de granules d'or d'un côté; anneau de suspension à trois nervures soudé au corps (20874/839, 16 mm, 0,97 g, 850⁰/₀₀, IX/1 ⁵⁴.

71. Boucle d'oreille en or au corps lunulaire, en quatre arêtes, aux extrémités recourbées en petits crochets; anneau de suspension en feuille d'or lisse (20893/853, 15,5 mm, 0,56 g, 900⁰/₀₀, IX/2). Analogies multiples dans l'espace carpatobalkanique ⁵⁵, ainsi que dans le reste du monde romain ⁵⁶. III^e siècle.

72. Boucle d'oreille en or au corps en fil d'or et pendentif filiforme ayant une perle naturelle au bout (20818/1163, 32,7 mm, 1,29 g, 850⁰/₀₀, X/14). II^e - IV^e siècle ⁵⁷. Avec un pendentif raccourci et l'addition d'un cornet en feuille d'or, ce type se retrouve jusqu'au VII^e siècle ⁵⁸.

73. Fragment de boucle d'oreille en or, avec monture rectangulaire en feuille d'or pour la pierre, décorée sur les bords de granules, à laquelle est suspendu un pendentif filiforme qui contenait une pierre (20898/1171, 47,3 mm, 3,50 g, 780⁰/₀₀, X/6). V^e - VI^e siècle ⁵⁹.

74. Une paire de boucles d'oreilles au corps en fil d'or recourbé aux extrémités en boucle et crochet, et pendentif filiforme en feuille d'or à nervures travaillées par impression (20898/1159, 32 mm, 2,18 g, 900⁰/₀₀, X/15).

75. Idem, une seule pièce (20898/1168, 28,8 mm, 0,85 g, 900⁰/₀₀, X/9). V^e - VI^e siècle.

76. Boucle d'oreille en or à disque chantourné et boucle de suspension soudée à un support cruciforme; suspendus à une plaque trapézoïdale soudée au disque, deux pendentifs filiformes (l'un manque) avec une perle d'almandine et une perle naturelle aux extrémités (20898/1166, 37,5 mm, 2,54 g, 900⁰/₀₀, X/10). VI^e siècle ⁶⁰.

77. Boucle d'oreille en or à disque de rosette, ayant une almandine enchassée au

centre; trois pendentifs filiformes sont suspendus à une barre trapézoïdale en feuille d'or, soudé au disque; aux extrémités, les pendentifs latéraux sont ornés d'une perle naturelle, celui du centre d'un prisme en pâte de verre verte (20898/1160, 33,6 mm, 2,83 g, 900⁰/₀₀, X/4), VI^e siècle ⁶¹.

78. Boucle d'oreille en or ayant une monture circulaire en feuille d'or pour pierre, avec bordure en pseudo-torsade et une plaque trapézoïdale en feuille d'or soudée à la monture à laquelle sont suspendus trois pendentifs filiformes dont les pierres manquent (20898/1165, 34 mm, 2,07 g, 950⁰/₀₀, X/8) VI^e siècle ⁶².

79. Boucle d'oreille en or à disque en feuille d'or travaillé au repoussé en forme de fleur à pétales, ayant une monture centrale dont la pierre manque et un pendentif suspendu à la boucle, avec deux almandines piriformes enchassées (20898/1167, 34 mm, 2,90 g, 900⁰/₀₀, X/13). VI^e—VII^e siècle ⁶³.

80. Boucle d'oreille en fil d'or épaissi dans la partie médiane marquée par un cercle pseudo-perlé soudé à la barre; les extrémités légèrement recourbées et brisées (20893/845, 20 mm diam., 2,20 g, 950⁰/₀₀, IX/6). VII^e siècle ⁶⁴; ce type remonte jusqu'au III^e—IV^e siècle ⁶⁵; dans le musée de Constanța il y a un exemplaire datant de cette période, découvert probablement dans la nécropole de Tomis.

81. Boucle d'oreille tubulaire, circulaire, en feuille d'or, décorée de deux fils perlés sur les deux côtés, raccord tubulaire en or (20907/78, 32 mm diam., 4,47 g, 950⁰/₀₀, XI/9). Quoiqu'encadrée dans le groupe important de pièces similaires, communes aux VI^e—VII^e siècles, elle se distingue par sa sobriété et son élégance particulière, faisant une note à part dans le baroque des bijoux byzantins de cette époque ⁶⁶.

82. Fragment de boucle d'oreille en or formée par une double plaque rectangulaire en feuille d'or à cinq doubles boutons hémisphérique travaillés au repoussé; autour de la plaque, dans la partie médiane,

un fil d'or en forme d'anse de suspension est passé par perforation. Tomis (20987/876, 26,1 mm, 1,20 g, 950⁰/₀₀, XI/4). Il s'agit, probablement d'une boucle d'oreille montée ad hoc de pièces disparates.

83. Fragment de boucle d'oreille en or formée d'un disque en feuille d'or, perforé au centre; sur une face est soudé un cercle en fil d'or entre deux fils pseudo-perlés (20893/850, 10,5 mm diam., 1,11 g, 800⁰/₀₀, IX/8).

b. Bagues

84. Bague massive en or à barre continue, aplatie en ovale, ayant gravé dans la région du chaton un Eros debout vers la gauche buvant dans une coupe. Tomis (20978/777, 20×19 mm, 5,54 g, 950⁰/₀₀, VI/26). Ce type a une longue carrière, depuis le III^e siècle av. n. è. jusqu'à l'époque romaine ⁶⁷.

85. Fragment de bague en feuille d'or ayant enchâssé un carnéol gravé de forme ovale (13×12 mm) représentant une tête de jeune homme diadémée vers la gauche. Olténie (20950/789, 13×20 mm, VII/12). I^{er} siècle av. n. è. — I^{er} siècle de n. è. ⁶⁸

86. Bague en feuille d'or, dont la barre brisée est épaissie dans la région du chaton. Tomis (20948/810, 12×15 mm, 1,13 g, 900⁰/₀₀, VII/3). I^{er} siècle av. n. è. — II^e siècle de n. è. ⁶⁹

87. Bague en feuille d'or, à barre continue épaissie dans la région du chaton, ayant enchâssée une cornaline ovale (9×12 mm) représentant un aigle rétrocéphale vers la droite sur une base, entre deux étendards de légion. Tomis (20975/799, 21×25 mm, 4,51 g, 850⁰/₀₀, VI/15), I^{er} siècle av. n. è. — II^e siècle de n. è. ⁷⁰

88. Bague en or avec barre filiforme, légèrement aplatie dans la région du chaton, ayant une monture ovale pour la pierre. Tomis (20947/811, 12×14 mm, 0,92g, 900⁰/₀₀, VII/9). I^{er} siècle av. n. è. — II^e siècle de n. è. ⁷¹.

89. Bague en argent à barre avec chaton doré dans lequel est enchâssé un carnéol ovale (11×6 mm) qui représente Eros debout, les jambes croisées. Tomis (20931/804, 20×19 mm, VII/19). I^{er} siècle av. n.è. — II^e siècle de n.è. ⁷²

90. Bague en feuille d'or avec barre continue épaissie dans la région du chaton où est enchâssé un carnéol ovale (11×14 mm), représentant un légionnaire romain agenouillé à gauche, avec lance, casque panaché et *parazonium*, devant un trophée. Tomis (20952/790, 25×28 mm, 7,86 g, 950⁰/₀₀, VI/4), I^{er} siècle ⁷³.

91. Bague massive en or à barre continue, aplatie en ovale dans la région du chaton, ayant enchâssée une agate ovale (10×8 mm, couche bleue sur fond noir), représentant la Fortune avec le gouvernail et la corne d'abondance, debout vers la droite. Tomis (20966/787, 18×20 mm, 5,24 g, 850⁰/₀₀, VI/20). Comme ci-dessus.

92. Bague massive en or avec barre continue de section triangulaire et chaton ovale aplati ayant gravé ΕΡΜΗC. Tomis (20981/774, 17×20 mm, 3,60 g, 900⁰/₀₀, VI/25). I^{er} siècle ⁷⁴.

93. Bague massive en argent à barre continue, modelée en tranches de melon sur les côtés, le chaton porte une cornaline ovale enchâssée (15×11 mm), représentant la Fortune debout vers la gauche, avec la corne d'abondance, le gouvernail et la branche, Castrum de Răcari (20916/855, 23×29 mm, 19,65 g, VIII/15) I^{er} siècle ⁷⁵.

94. Bague massive en bronze avec chaton ovale aplati, non gravé. Callatis (20711/1881, 21×27 mm, 19,05 g, XIII/1). I^{er} siècle ⁷⁶.

95. Fragment de bague en bronze à chaton ovale gravé représentant un personnage masculin nu, vers la gauche. Bulgarie (20961/10937, 11×23 mm, 6,35 g, XIII/2). Comme ci-dessus.

96. Bague massive en or à barre étirée et chaton incorporé, avec carnéol ovale enchâssé représentant deux mains jointes tenant deux épis et un pavot. Drăgășani

(20946/165, 21,8×23,3 mm, 7,50 g, 950⁰/₀₀, XI/6). I^{er} — II^e siècle ⁷⁷.

97. Bague en or à barre filiforme soudée à un chaton ovale en feuille d'or dans lequel est enchâssée une almandine gravée représentant un cheval vers la gauche, la tête tournée. Olténie (20959/788, 24×22 mm, 2,60 g, 900⁰/₀₀, VI/14). I^{er} — II^e siècle ⁷⁸.

98. Bague en or formée de trois bagues simples à chatons avec pierres enchâssées, soudées, l'une près de l'autre, l'espace entre elles rempli par un décor en fil d'or pseudo-granulé. Almandine centrale, encadrée par deux camées en agate représentant chacun un génie ailé appuyé sur une torche renversée. Balș, Olténie (20953/796, 18×16 mm, 5,87 g, 900⁰/₀₀, VI/19). I^{er} — II^e siècle ⁷⁹.

99. Bague massive en or à barre continue de section triangulaire, avec chaton ovale sur lequel est soudée une monture de pierre (tombée) contournée à sa base par un fil d'or tordu et soudé au chaton, encadré par un décor circulaire dans la même technique. Tomis (20968/778, 23×19 mm, 7,42 g, 720⁰/₀₀, VI/18). I^{er} — II^e siècle ⁸⁰.

100. Bague en bronze à barre en feuille, aplatie en ovale dans la région du chaton, ayant gravé dans une bordure linéaire Hercule vers la gauche, luttant avec le lion. Callatis (20908/813, 20×24 mm, 5,05 g, VIII/13). I^{er} — II^e siècle ⁸¹.

101. Bague en bronze à barre filiforme et chaton incorporé, ovale, dans lequel est enchâssée une plaque ovale en fer avec un lion gravé, debout vers la gauche. Callatis (20932/814, 23×24 mm, 8,32 g, VIII/16). I^{er} — II^e siècle ⁸².

102. Fragment de bague en bronze au chaton ovale incorporé et barre filiforme; sur le chaton sont gravés un aigle et un chien marchant vers la gauche (gnostique). Callatis (20934/866), 17×23 mm, 3,49 g, VIII/2). I^{er} — II^e siècle ⁸³.

103. Bague en fer à barre filiforme et chaton ovale soudé aux extrémités de la barre, avec cornaline ovale enchâssée, représentant une tête casquée vers la

droite (peut-être Rome). Tomis (20921/874, 31 × 30 mm, 4,98 g, VIII/21). I^{er} – II^e siècle ⁸⁴.

104. Fragment de bague en fer avec carnéol ovale (10 × 13 mm) enchâssé, représentant la Fortune sur un trône vers la droite, avec la corne d'abondance et calathos, devant un personnage agenouillé (20909/869, 17 × 27 mm, 4,91 g, VIII/3). I^{er} – II^e siècle ⁸⁵.

105. Fragment de bague en fer avec jaspe jaune enchâssé (17 × 14 mm), représentant la Fortune debout vers la droite avec le calathos, la corne d'abondance, l'épis et le gouvernail. Tomis (20924/868, 16 × 27 mm, 5,35 g, VIII/8). Comme ci-dessus.

106. Bague en feuille d'or à barre cylindrique continue, épaissie dans la région du chaton où se trouve enchâssée une émeraude ovale non gravée. Tomis (20971/782, 27 × 30 mm, 7,84 g, VI/3). II^e siècle ⁸⁶.

107. Bague à barre en feuille d'or et chaton ovale, plat, ayant enchâssé dans une bordure décorée de vagues filigranées et fils de perles en pseudo-granulation, un jaspe rouge ovale (11 × 13 mm) représentant la Fortune avec épis, vers la droite entre les Dioscures. Achetée à Constantinople (20970/776, 23 × 25 mm, 14g, 950⁰/₀₀, VI/8). II^e siècle ⁸⁷.

108. Bague en or avec barre en feuille d'or et chaton soudé à la barre, avec un camée en agate (9 × 6 mm) enchâssé, représentant une tête de Méduse de face. Tomis (20967/781, 21 × 16 mm, 2,39 g, 950⁰/₀₀, VI/22). II^e siècle ⁸⁸.

109. Bague massive en argent à barre modelée en coins sur les côtés, avec jaspe jaune (14 × 12 mm) enchâssé, représentant deux mains jointes au-dessus desquelles se trouve un vase avec des pavots et deux épis, encadré de deux cornes d'abondance. Tomis (20913/854, 22 × 32 mm, 19,32g, VIII/24). II^e siècle ⁸⁹.

110. Bague massive en argent à chaton incorporé avec carnéol (10 × 14 mm), enchâssé qui représente un gland, épis,

armure et trois *gladia* en position verticale. Castrum de Răcari (20925/857), 22 × 26 mm, 11,09 g, VIII/7). II^e siècle ⁹⁰.

111. Bague en bronze à barre continue et chaton tronconique fendu, avec deux pierres en pointe en pâte de verre verte. Tomis (20915/1178, 23 × 18 mm, 4,17 g, VIII/11). II^e siècle ⁹¹. Une pièce semblable trouvée à Lukovite (Bulgarie) ⁹².

112. Bague massive en bronze à barre modelée en coins sur les côtés et chaton ovale incorporé, ayant gravé le buste de Rome vers la gauche, avec casque panaché et *lorica*. Callatis (20911/818, 18 × 26 mm, 8,01 g, VIII/6) II^e siècle ⁹³.

113. Bague à barre en feuille d'or décorée à l'extérieur de trois fils d'or en torsade, soudés à la barre. Les extrémités de la barre tournées en deux volutes, aux origines marquées par une perle d'or, sont détachées (le chaton est perdu). Tomis (20977/1176, 16 × 17 mm, 1,34 g, 950⁰/₀₀, VII/13). II^e – III^e siècle ⁹⁴.

114. Bague massive en barre d'or de section circulaire, à chaton punctiforme dans lequel est enchâssée une almandine à facettes. Tomis (20957/1172, 24 × 21 mm, 6,64 g, 900⁰/₀₀, VII/14). II^e – III^e siècle ⁹⁵.

115. Bague à barre continue en feuille d'or, modelée en coins sur les côtés, au chaton soudé à la barre et décoré à la base d'un collier de perles en or figurant une grappe soudée sur les coins modelés de la barre; dans le chaton est enchâssé un carnéol gravé (12 × 14 mm) représentant un Paniscos portant une grappe vers la gauche. Tomis (20940/791, 21 × 20 mm, 5,97 g, 850⁰/₀₁, VII/18). II^e – III^e siècle ⁹⁶.

116. Bague massive en or à barre de section triangulaire, modelée en coins sur les côtés, avec chaton incorporé dans lequel est enchâssé un jaspe rouge (8 × 7 mm) représentant un gryllos vers la gauche (tête de jeune homme imberbe, coiffée de deux masques barbus). Tomis (20942/802, 18 × 20 mm, 7,33 g, 900⁰/₀₀, VII/10). II^e – III^e siècle ⁹⁷.

117. Bague massive en or à barre continue épaissie dans la région du chaton dans lequel est enchâssé un camée en sardoine, relief blanc sur fond rouge, de forme rectangulaire (5 × 8 mm), portant le texte VITA MEA entre des feuilles de lierre (le coin gauche est ébréché). Tomis (20963/779, 17 × 20 mm, 5,99 g, 900⁰/₀₀, VI/13). II^e–III^e siècle ⁹⁸.

118. Bague en feuille d'or très élargie dans la région du chaton où un médaillon soudé à la barre représente dans une bordure perlée la Fortune serrant la main de l'Empereur, copie d'après un denier romain. Tomis (20939/807, 18 × 21 mm, 16,46 g, 950⁰/₀₀, VII/1). II^e–III^e siècle ⁹⁹.

119. Idem. Tomis (20937/806, 20 × 20 mm, 11,54 g, 900⁰/₀₀, VII/15). Comme ci-dessus.

120. Bague massive à barre de section circulaire, avec chaton incorporé en feuille d'or décorée au repoussé d'arcs de cercle; sur la barre, autour du chaton, décor floral incisé; une almandine enchâssée dans le chaton. Drăgășani (20982/785, 25 × 21 mm, 8,51 g, 850⁰/₀₀, VI/2). II^e–III^e siècle ¹⁰⁰.

121. Bague massive en argent doré, à barre continue épaissie dans la région du chaton où est enchâssée une opale gravée (12 × 9 mm), représentant une tête de femme vers la gauche (personnage féminin de la famille de Trajan?). Olténie (20960/797, 21 × 23 mm, 7,75 g, VI/16). II^e–III^e siècle ¹⁰¹.

122. Bague en bronze massif, avec chaton incorporé, décoré de trois boutons du même métal disposés sur une base commune, en relief. Olténie (20910/819, 22 × 20 mm, 6,55 g, VIII/19). Imitation en bronze d'une bague en argent avec trois pierres datant du II^e ou III^e siècle ¹⁰².

123. Bague en bronze massif à barre modelée en coins sur les côtés, chaton ovale avec l'inscription ΛΞONTI (gnostique). Tomis (20926/817, 20 × 30 mm, 16,37 g, VIII/14). II^e–III^e siècle ¹⁰³. Une pièce semblable découverte dans une nécropole de Plovdiv ¹⁰⁴.

124. Bague en or avec médaillon soudé à la barre dans la zone du chaton, représentant l'image de Rome casquée vers la gauche; la barre est décorée d'une feuille incisée de chaque côté du chaton. Silistra (20976/164, 22,9 mm, 13,63 g, 950⁰/₀₀, XI/7). III^e siècle ¹⁰⁵.

125. Bague en or à barre filiforme et chaton ovale en feuille d'or ayant enchâssée une almandine gravée (17 × 10 mm) représentant un Amour à cheval sur un dauphin vers la gauche, jouant de la flûte double. Tomis (20949/784, 23 × 22 mm, 5,08 g, 900⁰/₀₀, VI/9). III^e siècle ¹⁰⁶.

126. Bague massive en or en barre continue, épaissie dans la région du chaton et modelée en coins sur les côtés; les lettres ΛΙC sont gravées sur le chaton. Tomis (20979/786, 21 × 23 mm, 12,02 g, 950⁰/₀₀, VI/24). III^e siècle ¹⁰⁷.

127. Bague massive en or avec la barre décorée de motifs floraux incisés et chantournés; chaton ovale aplati ayant enchâssée une gemme en agate en deux couches, bleu superficiel sur fond noir (9 × 13 mm), représentant un hippocampe vers la gauche. Silistra (20965/775, 21 × 33 mm, 19,20 g, 950⁰/₀₀, VI/1). III^e siècle ¹⁰⁸.

128. Bague massive en or avec barre continue, en section triangulaire, faisant corps avec le chaton dans lequel est enchâssé un camée en sardoine (10 × 12 mm), relief blanc sur fond translucide, représentant les bustes opposés d'un couple nuptial (?). Bulgarie (20962/793, 19 × 23 mm, 7,20 g, 850⁰/₀₀, VI/11). III^e siècle ¹⁰⁹.

129. Bague massive en or avec barre continue épaissie dans la région du chaton et modelée en angles sur les côtés; dans le chaton est enchâssée une agate gravée (13 × 10 mm) représentant un génie funéraire vers la gauche, appuyé sur une torche renversée. Romula (20983/798, 19 × 26 mm, 14,17 g, 900⁰/₀₀, VI/12). III^e siècle ¹¹⁰.

130. Bague massive en or à barre chantournée en sarment végétal et chaton incorporé avec monture rectangulaire pour pierre (qui manque), Olténie (20969/795,

19 × 22 mm, 9,52 g, 950⁰/₀₀, VI/23). III^e siècle ¹¹¹.

131. Bague ¹¹² massive en argent à barre modelée latéralement en coins et incrustations en *volumen* sur les côtés; chaton ovale en relief avec l'inscription DER3O. Anadolchioi (20958/859, 25 × 32 mm, 19,12 g, VIII/20). III^e siècle ¹¹³. Des pièces semblables sans inscriptions ont été trouvées dans le trésor de Nicolaevo, Bulgarie ¹¹⁴.

132. Idem Anadolchioi (20985/860, 25 × 33 mm, 17,98 g, VIII/23). Comme ci-dessus.

133. Bague en argent massif à barre modelée en coins sur les côtés et chaton ovale incorporé transversalement, ayant enchâssé un camée en carnéol (13 × 10 mm) représentant une tête de Méduse stylisée, de face. Tomis (20935/858, 27 × 27 mm, 12,48 g, VIII/22). III^e siècle ¹¹⁵.

134. Bague massive en argent à barre modelée en coins sur les côtés, avec cornaline (15 × 12 mm) montée en cabochon soudé à la barre, représentant la Fortune debout vers la droite, portant le calathos, la corne d'abondance, l'épis et le gouvernail. Tomis (20918/856, 20 × 25 mm, 7,55 g, VIII/17). III^e siècle ¹¹⁶.

135. Bague massive en argent à barre modelée en coins sur les côtés et chaton incorporé formé d'un ovale en relief, non gravé. Castrum de Răcari (20922/862, 20 × 26 mm, 7,30 g, VIII/9). III^e siècle ¹¹⁷. Analogue d'une pièce découverte en Bulgarie ¹¹⁸.

136. Bague massive en argent, brisée, à chaton incorporé et les parties latérales de la barre modelées en *volumen*; les bords du chaton sont chantournés; monture ovale pour la pierre. Romula (20920/871, 19,31 g, VIII/5). III^e siècle ¹¹⁹. Exemplaire semblable aux n^{os} 131 et 132 et à une pièce dans la collection de l'Académie ¹²⁰.

137. Bague en argent à barre en feuille d'or et chaton rectangulaire ayant une émeraude non gravée montée en cabochon. Tomis (20927/1179, 22 × 20 mm, 3,10 g, VIII/12). III^e siècle ¹²¹.

138. Bague en bronze à barre filiforme et carnéol ovale fixé à une petite plaque soudée aux extrémités de la barre; la pierre (11 × 8 mm) représente un gryllos: tête féminine vers la droite coiffée d'un masque chauve. Tomis (20964/864, 28 × 26 mm, 3,05 g, VIII/4). III^e siècle ¹²².

139. Bague en or pour deux doigts en feuille d'or à striures transversales, ornée d'un chaton circulaire soudé à la barre et cadre de chaton soudé à la monture dans laquelle est fixé un camée en agate représentant une tête de Méduse de face; l'autre chaton manque. Bulgarie (20974/780, 24 × 34 mm, 7,22 g, 950⁰/₀₀, VI/10). III^e–IV^e siècle ¹²³; un exemplaire semblable dans la collection de l'Académie ¹²⁴.

140. Bague massive en or à barre aplatie et chaton trilobé, ayant enchâssées trois pierres: une sardoine grise translucide entre deux émeraudes plus petites. Balș, Olténie (20956/794, 15 × 19 mm, 4 59 g 900⁰/₀₀, VI/21). III^e–IV^e siècle ¹²⁵.

141. Bague massive en or à barre en section circulaire, soudée au chaton avec une perle d'or de chaque côté de la barre; dans le chaton est enchâssée une calcédoine (16 × 12 mm) représentant Sérapis avec la corne d'abondance et la patère vers la droite; dans le champ de droite et de gauche, quatre lettres indistinctes. Olténie (20984/773, 28 × 30 mm, 18,70 g, 950⁰/₀₀, VI/7). III^e–VI^e siècle ¹²⁶.

142. Bague en or à barre continue en feuille d'or aplatie dans la zone du chaton où est soudé un cabochon avec cornaline gravée (11 × 10 mm) qui représente Asklépios debout vers la droite; sur la barre, des deux côtés du chaton, décor en double volute. Olténie (20973/792, 23 × 20 mm, 6,02 g, 850⁰/₀₀, VI/17). III^e–IV^e siècle.

143. Bague en or, à barre filiforme aplatie dans la zone du chaton, ayant une branche stylisée gravée *a cuneo*. Tomis (20944/812, 13 × 15 mm, 0,90 g, 900⁰/₀₀, VII/4). III^e–IV^e siècle ¹²⁷.

144. Idem, sur le chaton la même technique: dans une bordure pointillée, un rameau de palmier. Tomis (20955/809,

15 × 18 mm, 2,40 g, 900⁰/₀₀, VII/5). Comme ci-dessus.

145. Bague massive en argent à barre en section hexagonale, ayant un fil enroulé aux extrémités; chaton circulaire de fil en volute, fixé par un anneau soudé à la barre. Silistra (20930/861, 25 × 23 mm, 6,05 g, VIII/18). III^e–IV^e siècle ¹²⁸.

146. Bague en bronze clef. Tomis (20927/815, 24 × 22 mm, 16 mm hauteur, 10,13 g, VIII/25). III^e–IV^e siècle ¹²⁹.

147. Bague en or à barre en feuille d'or avec nervures transversales et chaton soudé à la barre, décoré d'une bordure de fil d'or pseudo-perlé et ayant enchâssée une goutte d'almandine ovoïdale. Tomis (20938/805, 20 × 18 mm, 2,42 g, 950⁰/₀₀, VII/6). IV^e–V^e siècle ¹³⁰; pièce semblable découverte en Bulgarie ¹³¹.

148. Bague en or à barre filiforme ayant soudée une plaque en feuille d'or portecabochon, le revers de la plaque avec la zone de tangence de la barre décorés par incrustation de quatre calices radiaires unis dans une origine commune. Callatis (20972/1174, 21 × 23 mm, 5,33 g, 800⁰/₀₀, VII/7). V^e–VI^e siècle.

149. Bague massive en or à barre continue en feuille d'or, décorée à l'extérieur d'une nervure médiane en perles soudées et deux chatons non gravés, soudés et encadrés par une bordure en perles d'or. Tomis (20943/803, 21 × 22 mm, 8,95 g, 900⁰/₀₀, VI/5). VI^e–VII^e siècle ¹³².

150. Bague en bronze à barre en feuille modelée en coins sur les côtés ayant incorporé un chaton hexagonal sur lequel est gravé un animal stylisé vers la gauche, avec croissant dans le champ supérieur (gnostique). Callatis (20912/816, 19 × 24 mm, 5,43 g, VIII/10). VI^e–VII^e siècle ¹³³.

151. Bague en or à barre continue et chaton rectangulaire obtenu par aplatissement de la barre; au-dessus est soudé un cartouche rectangulaire représentant par impression deux mains croisées. Tomis (20945/808, 16 × 19 mm, 3,89 g, 900⁰/₀₀, VII/8). VII^e–VIII^e siècle ¹³⁴.

152. Bague en or à barre en feuille d'or avec l'inscription IHCOY XPHCTOC gravée à l'extérieur. Tomis (20941/1177, 21 mm diam⁰, 3,56 g, 850⁰/₀₀, VII/2), IX^e–X^e siècle ¹³⁵.

153. Bague en or à barre en section triangulaire formée de 10 fils d'or en torsade soudés ensemble; les extrémités de la barre sont soudées à un chaton circulaire décoré en étoile d'une bordure de groupes de quatre perles en or soudées, avec fil d'or superposé; dans le cabochon, la pierre manque. Tomis (20936/1175, 26 × 26 mm, 8,50 g, 900⁰/₀₀, VII/17). X^e siècle ¹³⁶.

154. Bague en or à barre en feuille d'or décorée sur la face extérieure d'un cordon tordu en deux, encadré par deux fils d'or, en torsade formant un décor en branches de sapin, le tout soudé à la barre. Le chaton circulaire soudé aux extrémités de la barre est décoré de filigrane, de 6 perles plus petites à chaque extrémité de la barre. Dans le cabochon est montée une pastille en cornaline perforée longitudinalement et fixée par 6 griffes (2 arrachées). Dobroudja (20954/1173, 30 × 24 mm, 12,58 g, 950⁰/₀₀, VII/16). X^e–XI^e siècle, selon la ressemblance avec les ornements découverts à Dinogetia ¹³⁷.

155. Fragment de bague en bronze avec chaton incorporé, ovale, ayant l'inscription suivante gravée dans une bordure pointillée:

+ KE BO

HΘE TOK = + κ(ύρ)ε β(ού)θ(ε) τ(ε) Κοδρύν-
ΟΑΠΑΝΤΟ τ(ε) σ(υ)·

^c
Tomis (20919/870, 24 × 23 mm, 6,08 g, VIII/1). XI^e siècle ¹³⁸.

c. Colliers

156. Raccord de collier en fil d'or: le crochet est décoré d'un fil enroulé sur la barre, tandis que le crochet de fixation est à double motif de sarments soudé à la barre. Tomis (20872/833, 42 × 5 mm, 1,17 g, 950⁰/₀₀, IX/11), I^{er}–II^e siècle ¹³⁹.

157. Idem, mais seulement le crochet de fixation (20878/834, 48 × 7 mm, 1,89 g, 950⁰/₀₀, IX/12). Comme ci-dessus.

158. Chaîne en or avec anneaux en 8 en fil d'or aplati, alternant avec des anneaux en fil d'or, décorés alternativement de perles naturelles (7 pièces) et de perles en pâte de verre à facettes (10 pièces), vertes et bleues; raccord double en boucle aplatie et crochet en fil d'or. Tomis (20873/828, 257 mm, 3,32 g, 900⁰/₀₀, IX/22). II^e – III^e siècle ¹⁴⁰.

159. Collier ¹⁴¹ en chaîne d'or à double chaînon en fil d'or double, avec huit cornalines rectangulaires aux côtés longs bisautés en double sens; dans la position centrale un médaillon circulaire en feuille d'or représentant par impression un buste féminin de face; dans le champ, de chaque côté de la tête, deux cercles perlés soudés à la feuille d'or. Bordure soudée à la feuille, formée d'un fil d'or central encadré de deux fils pseudo-granulés. Callatis, nécropole romaine (20905/728, 400 mm longueur, 19 mm diam. du médaillon, 25,56 g, 900⁰/₀₀, VII/11). III^e siècle, d'après les cornalines à facettes, la pseudo-granulation et le style du médaillon.

160. Collier soutenant en médaillon un camée en pâte de verre, relief blanc sur fond brun, représentant Hercule vers la droite en lutte avec le Cerbère; il est monté dans un cadre en or travaillé en pseudo-torsade. Le médaillon est attaché au moyen d'un triple cercle en fil d'or à une fine chaîne dans laquelle sont insérées alternativement de petites perles en agate noire cylindriques ou à facettes. Drobeta (20884/827, médaillon: 41 × 29 mm, 5 mm épaisseur, 12,60 g, 950⁰/₀₀, XII/8). III^e siècle ¹⁴².

161. Fragment de chaîne en or à chaînons en fil d'or en boucles enroulées sur la barre, ayant quatre perles en pâte de verre à facettes, noires ou bleues. Tomis (20883/838, 83 mm, 1,86 g, 900⁰/₀₀, IX/20). IV^e – V^e siècle ¹⁴³.

162. Fragment de chaîne en or à chaînon double formé de deux fils d'or. Tomis

(20880/836, 150 mm, 3,06 g, 950⁰/₀₀, IX/18). V^e – VI^e siècle ¹⁴⁴.

163. Fragment de chaîne en or avec chaînons faits de deux anneaux laissés libres et travaillés en fil d'or en pseudo-torsade. Tomis (20882/832, 130 mm, 1,17 g, 900⁰/₀₀, IX/21). VI^e siècle ¹⁴⁵.

164. Fragment de collier (une seule pièce) avec pâte de verre de couleur brique montée en cabochon simple en or. Tomis (20877/163, 20 mm, 3,12 g, 950⁰/₀₀, XI/3). Début du VII^e siècle ¹⁴⁶.

165. Chaîne en or formée de chaînons en fil d'or recourbé en boucles aux extrémités, le fil enroulé sur la barre; il y avait peut-être des perles en céramique qui ont été perdues; raccord en fil recourbé. Tomis (20881/837, 170 mm, 0,83 g, 950⁰/₀₀, IX/19). VII^e siècle ¹⁴⁷, peut-être plus ancien.

166. Chaîne à chaînons en feuille d'or à nervure médiane, alternant avec anneaux en pâte de verre bleu marine foncé. Raccord en fil d'or décoré de sarments en fil d'or pseudo-perlé. Tomis (20879/835, 350 mm, 10,55 g, 950⁰/₀₀, IX/23). VII^e siècle ¹⁴⁸ peut-être plus ancien ¹⁴⁹

d. Autres ornements

167. Plaquette en feuille d'or – fragment de diadème? – une inscription inintelligible ΠΙΟ ΚΕ?/ΠΗΑΚΧ?/ΝΕΒΕΝΥΘ gravée *a cuneo*. (20706/1686, 24,3 × 26,8 mm, 0,66 g, 750⁰/₀₀, X/3). I^{er} – II^e siècle? ¹⁵⁰

168. Camée sardoine en deux couches, relief blanc sur fond blanc translucide représentant une tête de bélier vers la droite. Cadre mince en or soudé sur une base en or inférieur monture qui pourrait être moderne. (20986/830, 24 × 20 mm, 6 mm épaisseur, IX/4). II^e – III^e siècle ¹⁵¹.

169. Bracelet romain en anthracite composé de deux demicercles, les arêtes extérieures taillées de façon que le bord présente une succession de losanges. Les extrémités des demi-cercles sont recouvertes de feuilles d'or et sont fixées d'un

mm, 6,45 g, XII/4). Ce type de pendentif a des analogies dans le dépôt de Klostar, Yougoslavie ¹⁶⁶.

186. Chaîne en bronze avec anneaux en fil en trois spirales superposées. Dobroudja (19712/1644, 620 mm, 4 mm épaisseur, 12,85 g, XIII/6). X^e–XII^e siècle. Les pièces n^{os} 183–186 semblent faire partie d'un trésor.

187. Bague en or à barre cylindrique en feuille d'or décorée au centre de deux palmes disposées en sens contraire, et aux extrémités de deux têtes de Méduse travaillées au repoussé. La barre est soudée à un chaton en forme de calotte sphérique avec six montures disposées en rayons et une monture centrale dont les pierres manquent. Bulgarie (20980/783, 19 × 21 mm, 4,71 g, 950⁰/₀₀, VI/6), XI^e–XII^e siècle.



L'étude des ornements en tant que monuments de l'art et de la technique de la miniature a pris ces derniers temps un essor remarquable, déterminé en grande partie par l'organisation de plusieurs expositions mondiales de bijoux antiques ¹⁶⁷; à cette occasion on a repris — en s'aidant des dernières données de la technique moderne — les recherches relatives à l'ouvrage des métaux, et on a analysé en détail les procédés de granulation, de laminage surfin, d'estampage, de gravure et d'émaillage, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de l'époque byzantine. L'art des ornements antiques par époques historiques limitées forme l'objet d'études approfondies ¹⁶⁸, non seulement sous le rapport typologique, mais aussi sous celui de la technologie ¹⁶⁹ de l'ouvrage et de l'exécution, cette dernière étant soumise aux exigences du goût et de la mode ¹⁷⁰, aux préférences spéciales de ceux qui commandaient l'exécution des ornements respectifs. Dans le cas des bijoux, comme dans le cas d'autres produits de luxe, on peut parler de centres avec une tradition séculaire, dont les marchandises parvenaient jusque dans les coins les plus reculés

de l'aire d'irradiation gréco-romano-byzantine; pourtant, nous connaissons aussi les produits de certains artisans locaux, surtout pour les catégories communes de bijoux, telles les boucles d'oreilles et les bagues. On peut affirmer ainsi que les boucles d'oreilles n^{os} 61, 64, 65, 72, 74, 75, dont l'exécution est sommaire et la technique facile, ont été confectionnées dans des ateliers locaux, ce fait étant confirmé par leur présence fréquente dans les nécropoles de Tomis et de Callatis. De même les bagues, ayant enchâssées des pierres gravées, qui d'après le style de l'exécution ont été identifiées comme provenant des ateliers de Romula ou de Sucidava, peuvent être considérées comme les produits des artisans locaux, surtout les pièces en argent et en bronze (n^{os} 103, 104, 105, 138), car pour les ornements en or, les gemmes et les camées des ateliers de Romula étaient envoyés au sud du Danube, ou dans le centre de l'Europe, à Aquileia, centre important de maîtres graveurs et de bijoutiers. En général, dans le monde romain, ces ateliers ayant une réputation et une clientèle constante pendant des siècles se trouvent presque toujours dans les villes où étaient établis aussi les ateliers monétaires, avec leurs graveurs et leurs métallurgistes, de sorte que l'art d'ouvrager les métaux pour exécuter des bijoux ne peut être séparé de celui de la technologie et de l'exécution de l'iconographie monétaire (pour l'estampage de monnaies sur les ornements, voir le catalogue, n^{os} 118, 119, ainsi que la collection de l'Académie ¹⁷¹ n^o 55). C'est aussi aux ateliers locaux que l'on peut attribuer, vu leur exécution facile, les bagues en bronze à chaton formé par l'aplatissement de la barre et gravées de manière rudimentaire (n^{os} 95, 101, 102, 112), ainsi que la majorité des bagues en métal commun et d'autres parures d'exécution facile, comme c'est le cas pour les chaînes simples en fil d'or étiré (n^o 165). Certains ornements ont été confectionnés ad hoc avec les parties disparates des pièces démontées (n^o 82). Le sens esthétique

tique est pourtant évident dans le goût pour la polychromie subtile, qui demande au bijoutier de connaître la technique du taillage et du polissage des pierres, du coulage de la pâte de verre; les colliers n^{os} 158, 161, 166 en sont un bon exemple. Dans les ornements, les motifs passent d'une catégorie à une autre; il est très intéressant de constater que les procédés d'ouvrage respectifs se propagent aussi en même temps que ceux-ci: le disque de la boucle d'oreille n^o 76, datant du VI^e siècle, est exécuté selon le prototype des médaillons en or du début du V^e siècle¹⁷², c'est-à-dire par estampage; dans le cas de notre pièce, un cercle en fil d'or étiré a été soudé à l'intérieur après estampage. Le bracelet romain en anthracite (n^o 169) est un autre exemple de propagation des formes des diverses catégories d'ornements à de nouveaux matériaux d'exécution, le motif spécial du taillage des arêtes ayant été trouvé sur une bague en or du IV^e siècle, découverte dans un trésor à Parme. Le bracelet en anthracite est une pièce rare et d'un grand effet décoratif: le noir poli contraste agréablement avec l'or mat, réduit aux seules zones de fixation, tandis que l'inédit du matériel rehausse l'intérêt qu'il présente: nous tenons à ajouter que nous avons encore rencontré, en provenance

de l'espace carpato-balkanique, une pierre gravée, actuellement dans la collection de l'Académie¹⁷³, travaillée dans le même matériel et datant aussi du III^e ou IV^e siècle.

L'art d'ouvrager l'or à l'époque byzantine¹⁷⁴ atteint un raffinement particulier, car il allie l'expérience des orfèvreries hellénique et romaine à une technique par excellence byzantine, celle de l'émail. Nous relevons dans la collection que nous publions, l'exécution et le style de la boucle d'oreille n^o 81, remarquable par la sévérité de la forme et la finesse du perlage, ainsi que le médaillon émaillé (n^o 172) dont la pâte est malheureusement détachée en plusieurs endroits.

♦

Comprenant diverses catégories de bijoux en or, en argent et en métaux communs, la collection Marie et D'. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest est une illustration de l'évolution de cet art sur une période de deux mille cinq cents ans, ainsi que de la circulation des pièces respectives à l'intérieur d'une aire géographique restreinte, constituant par les valeurs d'art et par leur importance historique, l'un des plus importants trésors d'ornements antiques du patrimoine des musées roumains.

* La concordance des numéros sur les planches avec ceux du catalogue est donnée à la fin de l'étude.

¹ AUREL FILIMON, *Le dépôt de bronze de Suseni*, dans « Dacia », I, 1927, p. 352, fig. 47, bracelets du V^e type de ce trésor.

² EUGENIA ZAHARIA, *Die Lockenringe von Sărata Monteoru*, dans « Dacia », N. S., III, 1959, p. 117, fig. 5, passim dans le champ de tombes n^o 4.

³ IVAN VENEDIKOV, *Les trésors d'art des terres bulgares*, Sofia, 1965, daté au VI^e siècle av. n. è. (sic).

⁴ Pour un exemplaire similaire en or, cf. B. FILOV, *Novii nahodki ot antitchinata grobnitza pri Duvanlj*, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1926-1927 IV, p. 36, fig. 17; un exemplaire en bronze de dimensions similaires a été découvert à Gogoşu, cf. D. BERCIU-EUG. COMŞA, *Săpăturile*

de la Balta Verde şi Gogoşu (Les fouilles de Balta Verde et de Gogoşu), dans « Materiale », 1956, II, fig. 151, n^o 5, p. 427; le type est daté par Pârvan pour le bronze IV, cf. V. PÂRVAN, *Ţetica*, Bucarest, 1926, p. 376, fig. 259/24 — d'après l'exemplaire de Lázárpatak en Berek (Hongrie).

⁵ Le Dr Severeanu présente dans une séance de la Société Roumaine de Numismatique le trésor d'Argeş (on ne connaît pas le lieu de la découverte), comme se composant de « 13 anneaux en spirale et 12 perles en or, objets-monnaies datant de l'époque du bronze », cf. *Cronica numismatică şi arheologică* (Chronique numismatique et archéologique), VIII, 1928, p. 48. Nous n'avons pas réussi, même avec l'aide du cahier de notes personnelles du donateur, à découvrir la cause du changement du nombre des pièces du trésor.

⁶ EUGENIA ZAHARIA, *op. cit.*, p. 117, fig. 5, n° 7.

⁷ D. BERCIU, EUG. COMȘA, *op. cit.*, p. 304, fig. 39, 1 (tombe n° 18 de Balta Verde).

⁸ Pour les analogies de l'époque mycénienne ou de l'orfèvrerie phénicienne des IX^e – VIII^e siècles av. n. è. cf. F. M. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1911, nos 787, 1011, 1080, 1551, 1546, pl. XXIV.

⁹ DORIN POPESCU, *Asupra tezaurului de aur de la Ostrovul Mare* (Sur le trésor d'or de Ostrovul Mare), dans SCIV, tome VI, n° 3–4, 1955, pp. 865 – 881. D'après certaines informations (Gh. Aștancăi) la pièce que nous publions a été achetée chez un bijoutier de Tulcea (Dobroudja). Ce bracelet a été acquis après la publication du trésor par le dr Severeanu dans «București», 1937, n° 1–2, pp. 5–19. Son appartenance au trésor a été confirmée par Al. Bărcăcilă. Datation de la pièce d'après Dorin Popescu, environ 1500 av.n.è.

¹⁰ MARIJA GIMBUTAS, *Bronze Age Cultures in Central and Eastern Europe*, La Haye, 1965, pl. 8 a, n° 2.

¹¹ Cf. J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 1924, II, p. 356, fig. 141/2.

¹² A comparer avec le n° 1 (catalogue), pl. XI/5.

¹³ Cf. la note 1.

¹⁴ MARIJA GIMBUTAS, *op. cit.*, p. 150, fig. 114/10–11.

¹⁵ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 348, pl. III.

¹⁶ H. HOFFMAN-P. F. DAVIDSON, *Greek Gold, Jewellery from the Age of Alexander*, Mainz, 1965, n° 57, p. 160, pl. 57 a.

¹⁷ Cf. dr SEVEREANU, *Zwei Dolchxante aus Gold*, dans «București», 1935, I, pp. 7–10.

¹⁸ Cf. H. MICHELL, *Economics of Ancient Greece*, Oxford, 1962, p. 90; l'idée a été formulée pour la première fois par M. Gramatopol dans le compte rendu de ce livre, publié dans «Revista de recenzii și referate. Istorie», Bucarest, 1965, n° 3.

¹⁹ Cf. ION NESTOR, dans *Istoria României*, I, Bucarest, 1960, pp. 120 et 122.

²⁰ O. ILIESCU, *Tezaurul de obiecte premonetare de aur din epoca bronzului găsit la Perșinari (raionul Tirgoviște)* (Trésor des objets prémonétaires en or de l'âge du bronze, trouvé à Perșinari (Tirgoviște), dans «Caiet selectiv de informare asupra creșterii colecțiilor Bibliotecii Academiei R.P.R., Cabinetul Numismatic», Bucarest, 1963, pp. 414 et suiv., pl. I–III.

²¹ Cf. dr SEVEREANU, *Necklaces and Bracelets of Thracian-Scythian and Dacian Styles with Snake Ornamentation*, dans «București», 1–2, 1937, p. 42.

²² M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului Numis-*

matic al Academiei Republicii Socialiste România (Anciens bijoux en or des collections du Cabinet Numismatique de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie), dans «Studii și cercetări de istoria artei», seria artă plastică, 1966, tome 13, 1, n° 23, pl. IV/2.

²³ Présentés par le dr SEVEREANU comme provenant de l'Asie Mineure (achetés chez l'antiquaire Zapletal), dans la séance de la Société Roumaine de Numismatique, cf. C.N.A., X, 1934, p. 16.

²⁴ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 683, pl. VI.

²⁵ Présentés par le dr SEVEREANU comme provenant de Troie (cf. la note 23).

²⁶ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 1258, pl. XVI, sans franges.

²⁷ Le dr SEVEREANU signale pour la première fois dans «Buletinul Societății Numismatice Române», 1915, n° 23, p. 30, sous le titre *Notiță despre câteva odoare romane găsite la Celei* (Notice sur quelques bijoux romains trouvés à Celei) ce collier, qui avec les pièces nos 48, 49, 50 aurait formé un seul trésor. Il reconsidère ce trésor, le donnant comme scythique, cf. *Gold Ornaments of Greek Scythia Discovered in Oltenia*, dans «București», 1936, 1–2, pp. 7 et suivantes, précisant qu'il avait été acheté chez un bijoutier de Craiova dont il détient l'information sur le lieu de la découverte. Mais nous connaissons bien la probité scientifique de ce bijoutier qui a vendu à M. C. Suțu un trésor monétaire dace découvert à Craiova (nous avons démontré récemment qu'il provient de Bivolari-Olt, cf. M. GRAMATOPOL, dans «Caiet Selectiv...» n° 10, 1964, pp. 311–314). Par conséquent nous ne considérons pas les pièces susmentionnées comme provenant de la même découverte à cause des considérations de style et de datation données dans le texte.

²⁸ PIERRE AMANDRY, *Bijoux antiques, collection Hélène Stathatos*, III, Strasbourg, 1963, p. 248, fig. 148.

²⁹ G. BECATTI, *Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche*, Rome, 1955, n° 147, pl. XXVIII. Des glands similaires, mais d'un caractère plus baroque dans le kourgan de la Ryzhanovka, cf. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, p. 179, fig. 74.

³⁰ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, nos 1944, 1945, 1946, pl. XXXIV.

³¹ *Ibidem*, n° 1952, pl. XXXV.

³² MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 1782, pl. XXXI, similaire.

³³ P. POPOV, *Novootkriti pametniti ot jelezната epoha v Bălgaria*, dans «Bull. Inst. Arch. Bulg.», 1928–1929, V, p. 285, fig. 149; MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 1820, pl. XXXII, similaire.

³⁴ G. BECATTI, *op. cit.*, n° 113, pl. XXIV.

³⁵ Pour les tablettes similaires cousues sur vêtements, trouvées dans le kourgan de Koul-Oba,

cf. TAMARA TALBOT RICE, *Les Scythes*, Paris, 1958, p. 142, fig. 49; des pièces similaires ont été trouvées dans le bassin inférieur du Dniéper, cf. M. ROSTOVITZ, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, pl. XXIII, nos 4–6. Le motif du taureau cornupète est présent sur le disque de Starobelsk, *ibidem*, p. 137, fig. 20, et dans tout l'art hellénique (le camée du Cabinet des médailles, cf. E. BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, no 184, pl. XIX). Pour quelques pièces similaires dans le monde grec, cf. BECATTI, *op. cit.*, n° 463, pl. CXXX et MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 210 (b), pl. XL (provenant probablement de Koul-Oba).

³⁶ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 1966, pl. XXXVII.

³⁷ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, nos 33, 36.

³⁸ Information V. Barbu — Constanța.

³⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 1628, pl. XXVIII.

⁴⁰ *Ibidem*, n° 873, pl. IX, similaire avec notre pièce, cf. M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 55.

⁴¹ *Ibidem*, n° 2883, pl. LXVIII.

⁴² MARVIN C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. II, Washington, 1965, n° 38, pl. XXX–XXXII.

⁴³ Cf. Dr SEVEREANU, *Gobelet de libations (skallion) en or, trouvé dans la Dobroudja*, dans « București », 1935, n° 2, pp. 181–183.

⁴⁴ BECATTI, *op. cit.*, n° 503, pl. CXLIII.

⁴⁵ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, nos 97–98.

⁴⁶ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2509, pl. LIII, similaire.

⁴⁷ *Ibidem*, n° 2394, pl. LII, Syrie, similaire.

⁴⁸ *Ibidem*, n° 2463, pl. LIII, Chypre, similaire.

⁴⁹ *Ibidem*, n° 2532, pl. LIII, Syrie, similaire.

⁵⁰ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, nos 60. Une pièce similaire à Constanța, dans l'inventaire d'une tombe datant du III^e siècle (inf. V. Barbu).

⁵¹ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2542, pl. LIII, similaire.

⁵² PETRE ALEXANDRESCU, *Necropola tumulară (La nécropole tumulaire)*, dans le volume *Histria II*, Bucarest, 1966, p. 223, pl. 88, la tombe XXVII³.

⁵³ Pour le disque découpé, cf. MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2633, pl. LV; pour les pendentifs, *ibidem*, nos 2665, 2670, etc.

⁵⁴ *Ibidem*, nos 2672–2673, pl. LV, système de suspension similaire.

⁵⁵ I. H. CRIȘAN, *Le trésor d'Ațel et ses relations balkano-danubiennes*, dans « Dacia », N. S., III, 1959, p. 363, fig. 3/8, 9.

⁵⁶ BECATTI, *op. cit.*, n° 522, pl. CXLVII, n° 528, pl. CXLIX et MARSHALL, *op. cit.*, 1911, nos 2928, 2930, 2931, 2935, 2921, 2922, 2924, variantes sur le thème du croissant; cf. aussi M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, nos 120, 121.

⁵⁷ *Ibidem*, nos 95–96.

⁵⁸ ROSS, *op. cit.*, n° 91, pl. XLVIII, Constantinople.

⁵⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2688, pl. LV, similaire.

⁶⁰ « Stathatos », III, n° 213, pl. XLIII.

⁶¹ *Ibidem*, n° 212, pl. XLIII; cf. M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 88.

⁶² Cf. les notes 60 et 61.

⁶³ « Stathatos », III, n° 221, pl. XLIII.

⁶⁴ ROSS, *op. cit.*, n° 4, pl. IX D, trésor de Constantinople.

⁶⁵ « Stathatos », III, nos 156–157, pl. XXXIII.

⁶⁶ *Ibidem*, n° 206, pl. XLII.

⁶⁷ F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Finger Rings Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1907, n° 126, similaire en ce qui concerne la forme.

⁶⁸ *Ibidem*, n° 398, pl. XII.

⁶⁹ *Ibidem*, n° 128, pl. IV, similaire.

⁷⁰ *Ibidem*, n° 430, pl. XIII, Amissos, Asie Mineure.

⁷¹ *Ibidem*, n° 577, pl. XVII, similaire, avec pierre.

⁷² *Ibidem*, n° 1310, pl. XXXII, Crète, similaire.

⁷³ *Ibidem*, n° 475, pl. XIV, similaire.

⁷⁴ *Ibidem*, n° 579, pl. XVII, similaire.

⁷⁵ EUGÈNE FONTENAY, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, p. 37, similaire.

⁷⁶ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 1479, pl. XXXIII.

⁷⁷ *Ibidem*, n° 475, pl. XIV.

⁷⁸ *Ibidem*, n° 732, pl. XIX, similaire; cf. aussi Christine Alexander, *Jewelry, the Art of the Goldsmith in Classical Times*, New York, 1928, n° 125.

⁷⁹ *Ibidem*, n° 170, pl. IV.

⁸⁰ *Ibidem*, n° 716, pl. XIX, Crète, similaire.

⁸¹ FONTENAY, *op. cit.*, p. 29, type connu aux IV^e–III^e siècles av.n.è., cf. MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 1261, pl. XXXI.

⁸² MARSHALL, *op. cit.*, 1907, nos 1907, 1131, pl. XXVIII.

⁸³ FONTENAY, *op. cit.*, p. 29 — avec chaton obtenu par martelage.

⁸⁴ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 468, pl. XIII, similaire (or), avec filet tordu aux extrémités de la barre.

⁸⁵ *Ibidem*, n° 1469, pl. XXXIII, similaire.

⁸⁶ *Ibidem*, nos 410, 418, pl. XII.

⁸⁷ *Ibidem*, n° 494, pl. XIV, Rome, similaire. Type connu également au III^e siècle.

- ⁸⁸ C. C. OMAN, *Catalogue of Rings*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1930, n° 82, pl. IV.
- ⁸⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 1175, pl. XXIX.
- ⁹⁰ *Ibidem*, n° 1320, pl. XXXII.
- ⁹¹ *Ibidem*, n° 1147, pl. XXVIII, similaire (argent, pointe sans fente).
- ⁹² I. VELKOV, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1925, III, p. 249, fig. 62.
- ⁹³ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 1304, pl. XXXII.
- ⁹⁴ *Ibidem*, n° 781, pl. XX, similaire (avec chaton).
- ⁹⁵ *Ibidem*, n° 785, pl. XX, similaire.
- ⁹⁶ *Ibidem*, n° 758, pl. XIX, similaire.
- ⁹⁷ *Ibidem*, n° 423, pl. XIII, similaire.
- ⁹⁸ *Ibidem*, n° 587, pl. XVII, pour toute l'époque romaine.
- ⁹⁹ *Ibidem*, n° 258, pl. VI, similaire.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*, n° 386, pl. XII, similaire, mais sans décorations.
- ¹⁰¹ OMAN, *op. cit.*, n° 111, pl. V.
- ¹⁰² MARSHALL, *op. cit.*, 1907, nos 1129, 1150, pl. XXVIII, similaire.
- ¹⁰³ *Ibidem*, n° 1171, pl. XXIX, similaire.
- ¹⁰⁴ B. DIACOVICH, *Nahodki iz nekropola na antichinia Plovdiv*, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1921–1922, I, 1, p. 49, fig. 35.
- ¹⁰⁵ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 537, pl. XV, similaire.
- ¹⁰⁶ OMAN, *op. cit.*, n° 60, pl. III.
- ¹⁰⁷ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 1121, pl. XXIX, ou n° 630, pl. XVII.
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, n° 801, pl. XX; cf. aussi CARDUCCI, *op. cit.*, pl. 61.
- ¹⁰⁹ *Ibidem*, n° 532, pl. XV; cf. aussi M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 114.
- ¹¹⁰ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 549, pl. XVI, similaire.
- ¹¹¹ *Ibidem*, n° 544, pl. XV; cf. aussi M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 112.
- ¹¹² Les nos 131 et 132 ont été publiés par le Dr SEVEREANU, *Bagues en argent invoquant le dieu thrace Derzo (Darzos)*, dans « București », 1935, n° 1.
- ¹¹³ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, nos 263–265.
- ¹¹⁴ B. FILOV, *Le trésor romain de Nicolaevu*, dans « Bull. Soc. Arch. Bulgare », 1914, IV, K.
- ¹¹⁵ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 200, pl. V, similaire (or), sans camée.
- ¹¹⁶ *Ibidem*, n° 526, pl. XV, similaire.
- ¹¹⁷ *Ibidem*, n° 1191, pl. XXIX, similaire.
- ¹¹⁸ I. VELKOV, *Novootkriti starini*, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1932–1933, VII, p. 410, fig. 166.
- ¹¹⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 264, pl. VII.
- ¹²⁰ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 111; cf. EM. SPAJČ dans « Osječki Zbornik », 1958, VI, p. 67.
- ¹²¹ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 766, pl. XIX.
- ¹²² *Ibidem*, n° 518, pl. XV, similaire.
- ¹²³ *Ibidem*, n° 842, pl. XXI.
- ¹²⁴ M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 110.
- ¹²⁵ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 850, pl. XXI, similaire.
- ¹²⁶ *Ibidem*, n° 511, pl. XIV, similaire (chaton transversal).
- ¹²⁷ O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the British Museum*, Londres, 1901, n° 64, p. 11.
- ¹²⁸ MARSHALL, *op. cit.*, 1907, n° 986, pl. XXV, similaire (or, avec deux spirales).
- ¹²⁹ *Ibidem*, n° 556, pl. XVI, similaire (or).
- ¹³⁰ *Ibidem*, n° 984, pl. XXV, similaire (sans pierre).
- ¹³¹ I. VELKOV, *Novootkriti starini*, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1926–1927, IV, p. 312, fig. 129.
- ¹³² OMAN, *op. cit.*, n° 235 a, pl. III; cf. BECATTI, *op. cit.*, n° 579, pl. CLXVII, bague nuptiale provenant de la tombe 124 de Castel Trosino, Rome, Museo delle Terme.
- ¹³³ ROSS, *op. cit.*, n° 59, P. XLI, Constantinople.
- ¹³⁴ « Stathatos », III, n° 226, pl. XLIV.
- ¹³⁵ ROSS, *op. cit.*, n° 113, pl. LX, Constantinople, similaire.
- ¹³⁶ *Ibidem*, n° 115, pl. LXI, Constantinople?
- ¹³⁷ E. COMȘA et GH. BICHIR, *O nouă descoperire de monede și obiecte de podoabă din sec. X–XI-lea în așezarea de la Garvan (Dobrogea)* (Une nouvelle découverte de monnaies et de bijoux des X^e–XI^e siècles dans les fouilles de Garvan (Dobroudja)), dans « Studii și cercetări de Numismatică », 1960, III, p. 231, fig. 5, pl. II, fig. 1, 2.
- ¹³⁸ ROSS, *op. cit.*, n° 124, pl. LXIII, Constantinople.
- ¹³⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2746, pl. LXI, Rome.
- ¹⁴⁰ *Ibidem*, n° 2730, pl. LX, Syrie, similaire.
- ¹⁴¹ Dr SEVEREANU, *Un mobilier funéraire trouvé à Callatis et datant du II^e siècle de n.è.*, BSNR, 1929, nos 69–72, p. 1.
- ¹⁴² Pour la camée, cf. S. REINACH, *Pierres gravées*, Paris, 1895, pl. 18, n° 37^b; pl. 19, n° 39^a; pl. 75, n° 33; pl. 90, n° 80; pl. 127, n° 85.
- ¹⁴³ « Stathatos », III, n° 203 a, pl. XLII.
- ¹⁴⁴ *Ibidem*, n° 231, pl. XLIV, V^e siècle; ROSS, *op. cit.*, n° 179 B, pl. XCIV, Constantinople, fin du VI^e siècle.
- ¹⁴⁵ ROSS, *op. cit.*, n° 21, pl. XXIV, Constantinople, VI^e siècle, au plus tôt.
- ¹⁴⁶ *Ibidem*, n° 13, pl. XXI, similaire (pâte verte), Egypte.
- ¹⁴⁷ *Ibidem*, n° 4, pl. VIII, Constantinople.
- ¹⁴⁸ *Ibidem*, n° 6, pl. XII, similaire, pour les anneaux d'or.

¹⁴⁹ MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 2751, pl. LXI, pièce similaire (anneaux de verre et d'or) trouvée à Corinthe et datant des II^e–III^e siècles.

¹⁵⁰ Un fragment de diadème similaire chez MARSHALL, *op. cit.*, 1911, n° 3045, pl. LXX, datant du I^{er} siècle.

¹⁵¹ Pour la tête de bélier comme symbole de Hermès dans la glyptique, cf. S. REINACH, *op. cit.*, pl. 34, n° 71⁵; pl. 84, n° 30, comme gryllos: pl. 24, n° 48¹², ou comme représentation gnostique pl. 69, n° 89³.

¹⁵² CARDUCCI, *op. cit.*, pl. 61 – une bague massive en or (trésor de Parme) avec les marges taillées à la manière du bracelet que nous publions.

¹⁵³ « Stathatos », III, n° 232, pl. XLIV, V^e siècle; ROSS, *op. cit.*, n° 179 J, pl. XCVII, trésor de Constantinople, fin du VI^e siècle.

¹⁵⁴ ROSS, *op. cit.*, n° 179 M, pl. XCVIII, trésor de Constantinople, fin du VI^e siècle, cf. aussi M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, n° 123, similaire, mais de plus haute époque.

¹⁵⁵ DR SEVEREANU, *A New Byzantine Medalion of Closed Enamel from the XIth Century*, dans « București », 1935, 2, p. 223; le médaillon provient, d'après les affirmations du docteur Severeanu, du trésor de Kalipetrovo, perdu en grande partie, mais dont on a récupéré quelques pièces (*Tezaurul de la Kalipetrovo-Silistra*, dans le volume *Inchinare lui Nicolae Iorga* [Hommage à Nicolas Iorga], Cluj, 1931, p. 388).

¹⁵⁶ La pièce est similaire comme exécution et style à un émail de Métropolitain Museum, cf. *Walter's Art Gallery – Early Christian and Byzantine Art an Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1947, n° 526, pl. LXXXII, trouvé au monastère de Djumati en Georgie. La technique de la pièce que nous publions est byzantine et diffère nettement de celle des deux petites icônes de la collection de l'Académie (donation ing. Constantin Orghidan) qui, quoique contemporaines, sont réalisées dans la technique georgienne, cf. CH. AMIRANACHAVILI, *Les émaux de Georgie*, Paris, 1962.

¹⁵⁷ ROSS, *op. cit.*, n° 166 E, pl. LXXXII, trésor gothique de Olbia; une perle similaire est considérée par le même comme unique (n° 164, pl. LXXXVIII); les parures, d'après certaines informations (Gh. Aştancăi) proviennent de la région de Buzău.

¹⁵⁸ JAN FILIP, *Manuel encyclopédique de pré-histoire et protohistoire européenne*, Prague, 1966, s.v. Botoşani, recherches N. ZAHARIA.

¹⁵⁹ ROSS, *op. cit.*, n° 167, pl. LXXXIII, art unique, similaire (le corps de la boucle moins convexe), idem, *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1961.

¹⁶⁰ B. MITREA et M. ANGELESCU, *Săpăturile de salvare de la Independența* (Les fouilles de sauvetage de l'Indépendance), dans « Materiale », 1961, VII, p. 499, fig. 4, n° 2.

¹⁶¹ ALOIS RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1927, p. 380, fig. 106. Une pièce similaire

chez AL. ODOBESCU, *Le trésor de Pétrossa*, Paris, 1884–1900, p. 478, fig. 192.

¹⁶² B. MITREA et C. PREDĂ, *Quelques problèmes ayant trait aux nécropoles de type Sintana-Tcherniakov, découvertes en Valachie*, dans « Dacia », N.S., 1964, VIII, p. 223, fig. 10, 3. D'après certaines informations (Gh. Aştancăi) ces deux boucles de ceinture ont été trouvées à Coşoveni, près la ville de Craiova.

¹⁶³ Art des Avars ou des Slaves et Avars, tenant compte de la pseudogranulation obtenue par coulée et du fait que les pièces ont été produites par moulage et polissées après.

¹⁶⁴ I. VELKOV, *Pogrebenie ot vremeto na velikoto preselenie na narodite*, dans « Bull. Inst. Arch. Bulgare », 1938, XII, 2, fig. 203.

¹⁶⁵ PETRE AURELIAN, *Săpăturile de la Piatra Frecăței* (Les fouilles de Piatra Frecăței), dans « Materiale », 1962, VIII, p. 584, fig. 21b/1 – *Predvavitelnye svedenia v sviazi s hronologiei moguilnika v Piatra Frecăței*, dans « Dacia », N.S., 1962, VI, p. 229, fig. 14b/1. Les pièces sont caractéristiques à la civilisation Bjelo Brdo (cf. la découverte de Klôstar, ZDENKO VINSKI, *Une collection d'art du haut moyenâge provenant des Croates pannoniens au Musée archéologique de Zagreb*, dans « Revue Archéologique », 1958, I, p. 46, fig. 4) avec d'évidentes influences de la joaillerie byzantine (Mirjana Corović-Ljubinić, *Les influences de l'orfèvrerie byzantine sur la parure de luxe slave du IX^e au XII^e siècles*, dans *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines*, Belgrade, 1964, p. 35–39). Pour les prototypes de ce genre de bijoux à Dinogetia, cf. E. COMŞA, GH. BICHIR, dans SCN, 1960, III, pp. 231 et suiv.

¹⁶⁶ Cf. note 165, ZDENKO VINSKI, *op. cit.*

¹⁶⁷ Cf. P. AMANDRY, *op. cit.*; E. COCHE de la FERTÉ, *Un essai encyclopédique sur la bijouterie antique*, dans « Revue Archéologique », 1956, II, pp. 56–67 et 1958, I, pp. 211–215; idem, *Les Bijoux antiques*, Paris, 1956; G. BECATTI, *op. cit.*; C. CARDUCCI, *op. cit.*; R. A. HIGGINS, *Ancient Jewellery*, Londres, 1964; M. C. ROSS, *op. cit.*; *L'art byzantin, art européen*, Athènes, Zappeion, 1964.

¹⁶⁸ H. HOFFMAN, P. F. DAVIDSON, *op. cit.*

¹⁶⁹ HERBERT MARYON, *Metal Working in the Ancient World*, dans « American Journal of Archaeology », 1949, 2, pp. 93–126; J. R. FORBES, *Metallurgy in Antiquity*, Leyde, 1950; A. LAMING, *La découverte du passé*, Paris, 1952; CH. SINGER, *A History of Technology*, Oxford, 1957; LESLIE AITCHISON, *A history of metals*, Londres, 1960.

¹⁷⁰ Pour un bref aperçu sur les diverses modes des bijoux dans l'antiquité, cf. M. GRAMATOPOL, R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 63–64.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² FRANCESCO GNECCHI, *I medaglioni romani*, Milano, 1912, pl. 20, 1–2.

¹⁷³ M. GRAMATOPOL, dans « *Caiet selectiv*... », 1964, n° 10, n° 505.

¹⁷⁴ MARVIN C. ROSS, *Le travail de l'or*, dans le volume *L'art byzantin, art européen*, Athènes, Zappeion, 1964, pp. 357–362, avec toute la bibliographie récente.

CONCORDANCE DES NUMÉROS SUR LES PLANCHES AVEC CEUX DU CATALOGUE

PLANCHE I

1—13

2—15

3—14

4— 5

5— 6

6— 7

7— 8

8— 9

9—10

10—11

11—21

12—22

13—17

14—12

15—16

16—18

17—19

18—20

19—23

20—24

21—25

22—26

23—27

24—28

25—29

26— 2

27— 3

PLANCHE II

1—38

2—39

3—35

4—36

PLANCHE III

1—31

2—32

3—30

4—33

PLANCHE IV

1—34

2—37

3—40

4—41

5—42

6—43

PLANCHE V

1—44

2—49

3—50

4—48

5—58

PLANCHE VI

1—127

2—120

3—106

4— 90

5—149

6—187

7—141

8—107

9—125

10—139

11—128

12—129

13—117

14— 97

15— 87

16—121

17—142

18— 99

19— 98

20— 91

21—140

22—108

23—130

24—126

25— 92

26— 84

PLANCHE VII

1—118

2—152

3— 86

4—143

5—144

6—147

7—148

8—151

9— 88

10—116

11—159

12— 85

13—113

14—114

15—119

16—154

17—153

18—115

19— 89

PLANCHE VIII

1—155

2—102

3—104

4—138

5—136

6—112

7—110

8—105

9—135

10—150

11—111

12—137

13—100

14—123

15— 93

16—101

17—134

18—145

19—122

20—131

21—103

22—133

23—132

24—109

25—146

PLANCHE IX

1— 70

2— 71

3—51,52

4—168

5— 47

6— 80

7—170

8— 83

9— 61

10— 65

11—156

12—157

13— 46

14—171

15— 60

16— 64

17— 69

18—162

19—165

20—161

21—163

22—158

23—166

PLANCHE X

1— 62

2— 59

3—167

4— 77

5— 68

6— 73

7— 66

8— 78

9— 75

10— 76

11— 63

12— 67

13— 79

14— 72

15— 74

PLANCHE XI

1— 4

2— 45

3—164

4— 82

5— 1

6— 96

7—124

8—173

9— 81

10— 55

11—172

PLANCHE XII

1— 53

2— 54

3— 57

4— 56

5—169

6—174

7—175

8—160

9—178

10—179

11—177

12—176

13—180

14—181

15—182

PLANCHE XIII

1— 94

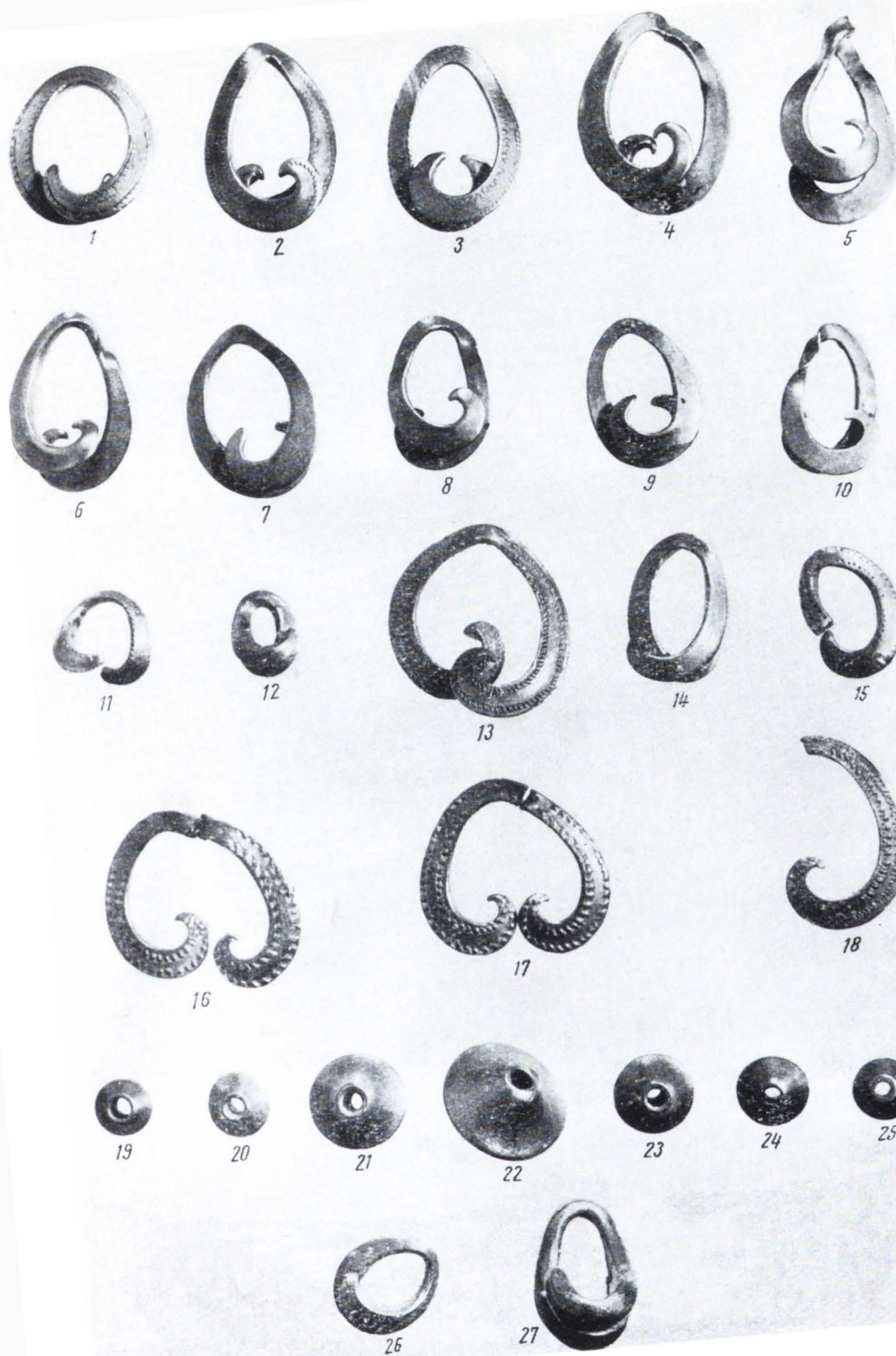
2— 95

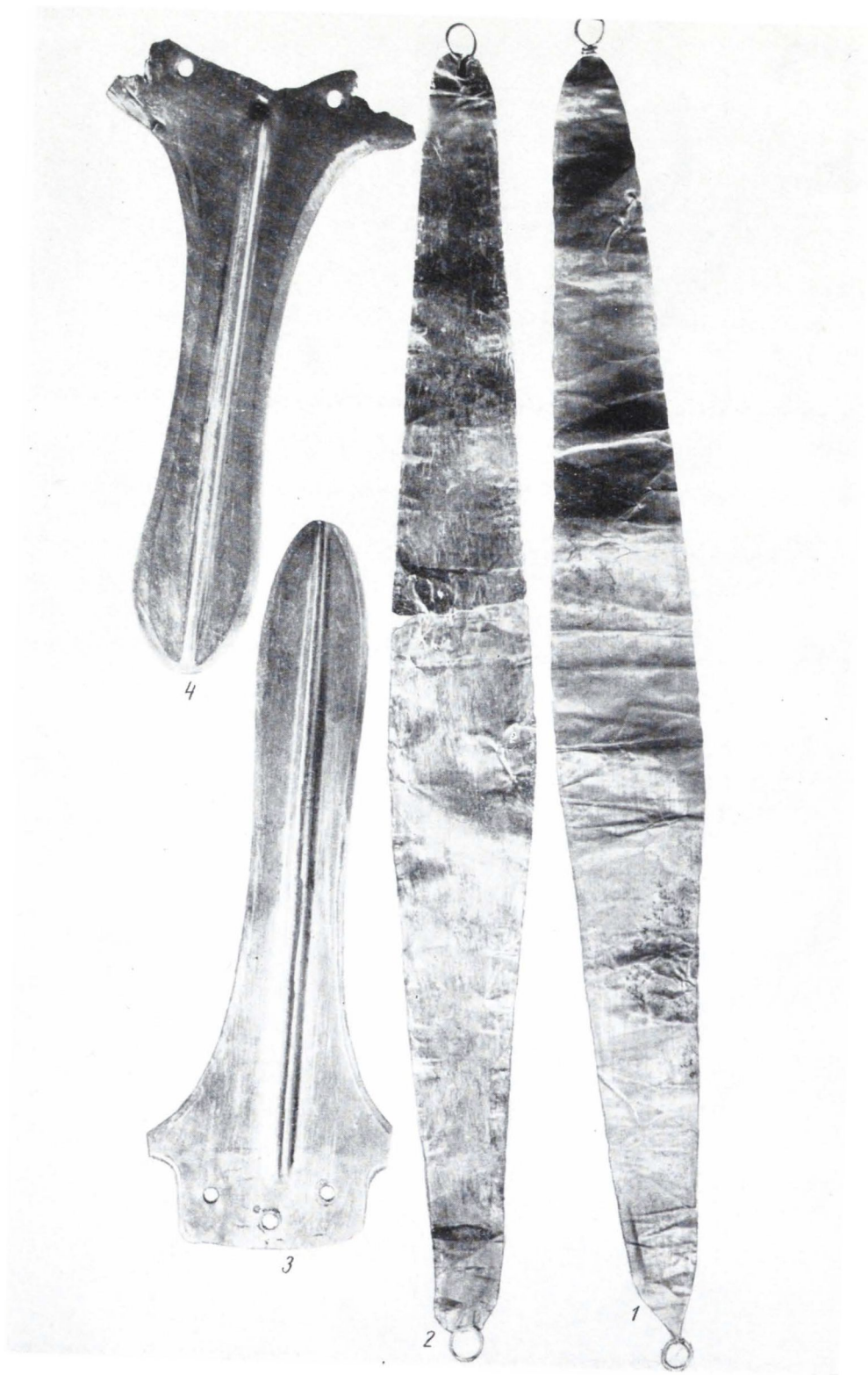
3—183

4—185

5—184

6—186



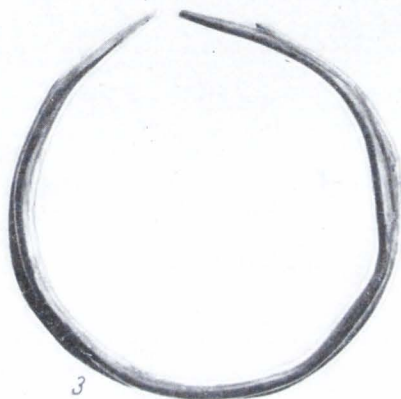




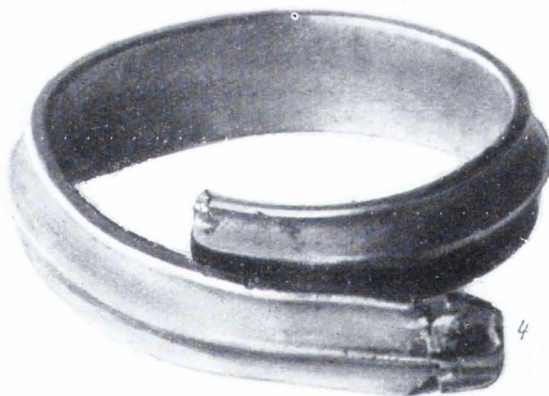
1



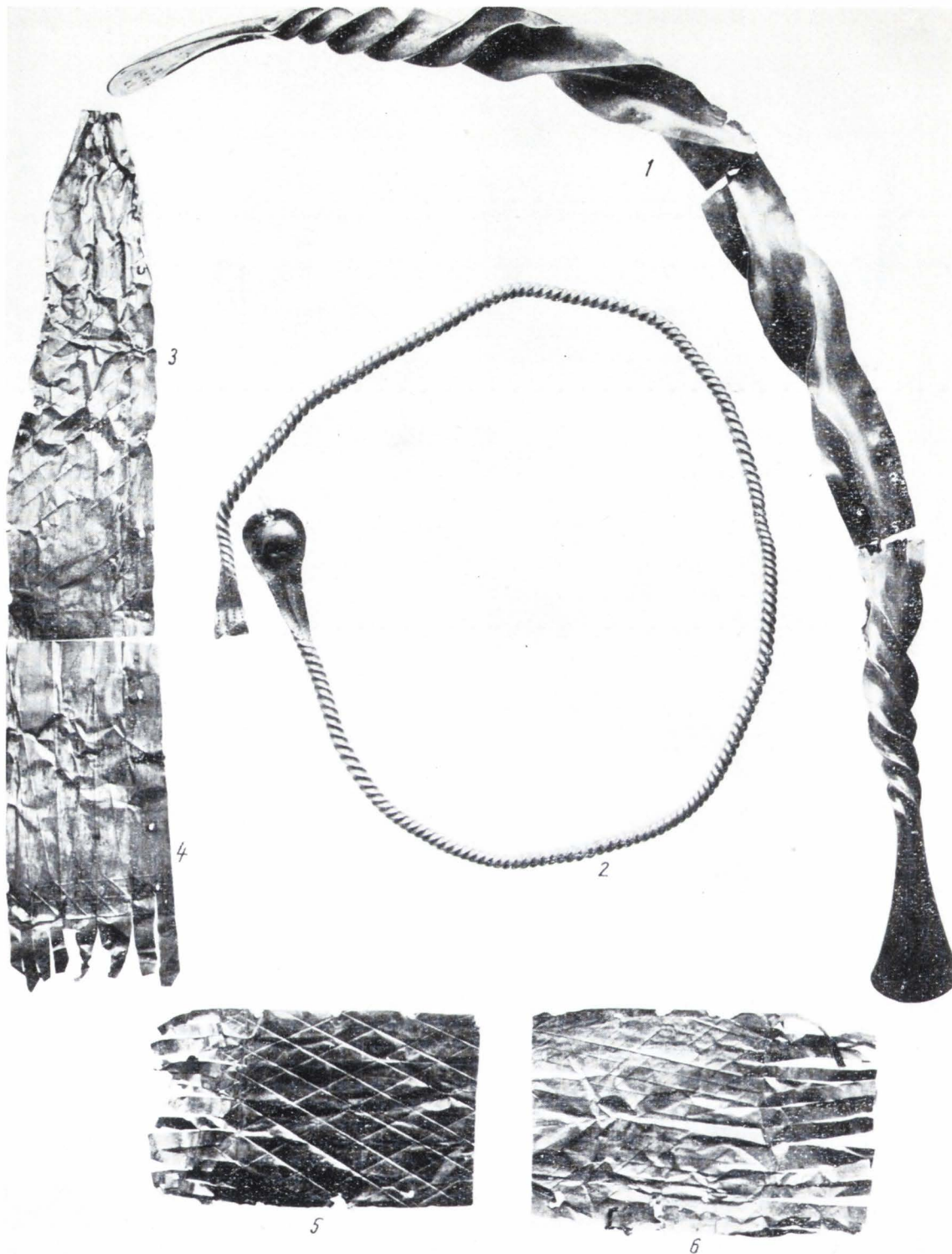
2

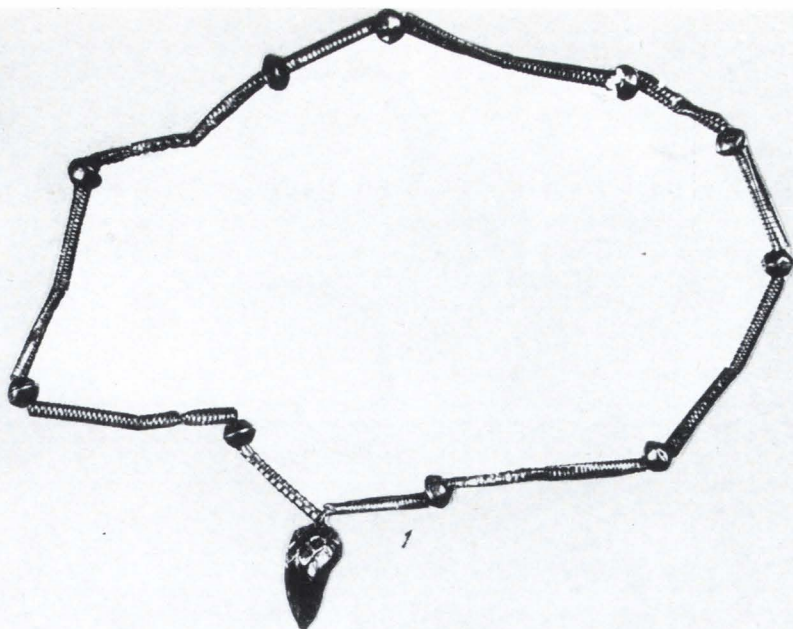


3



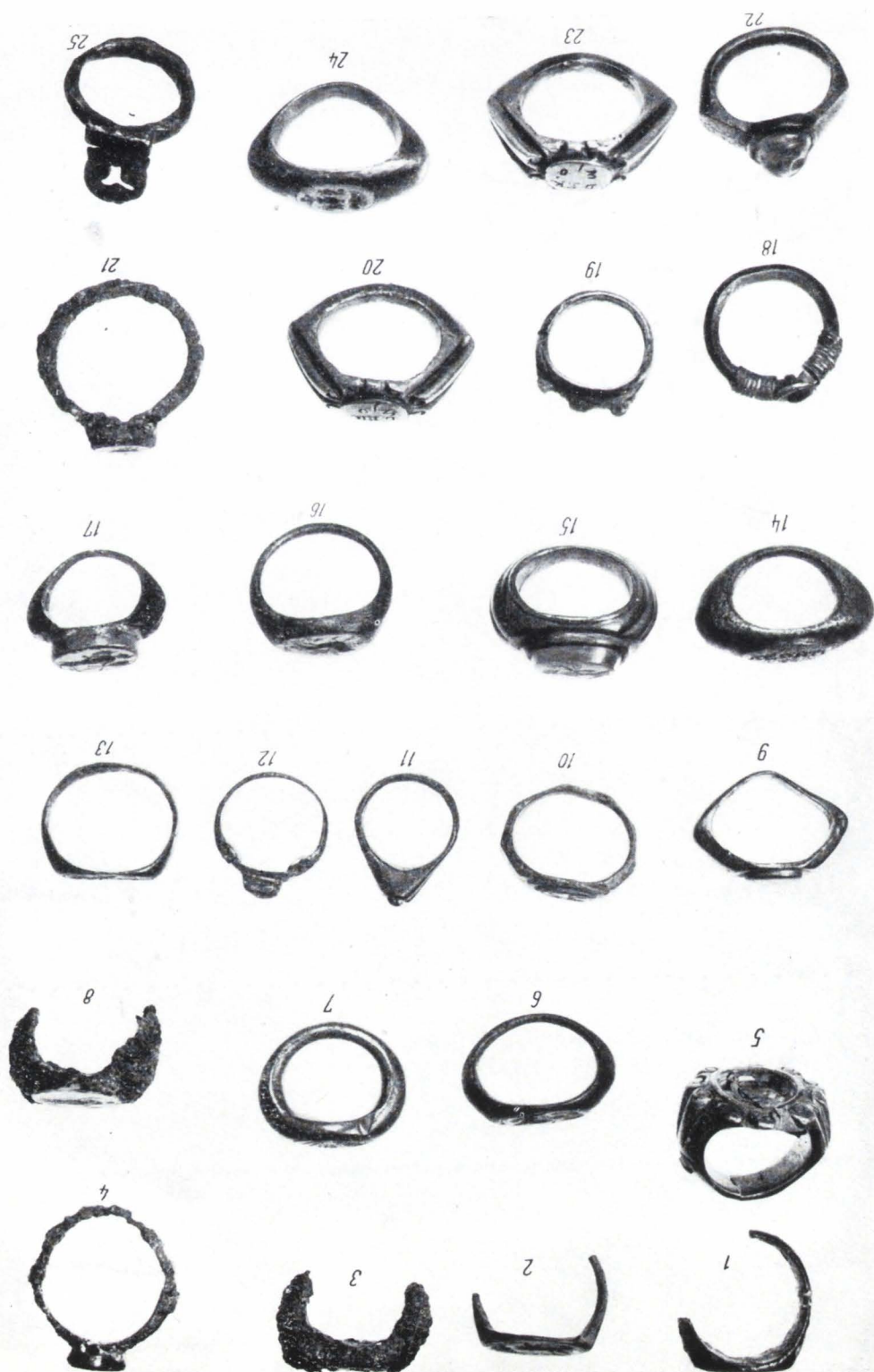
4



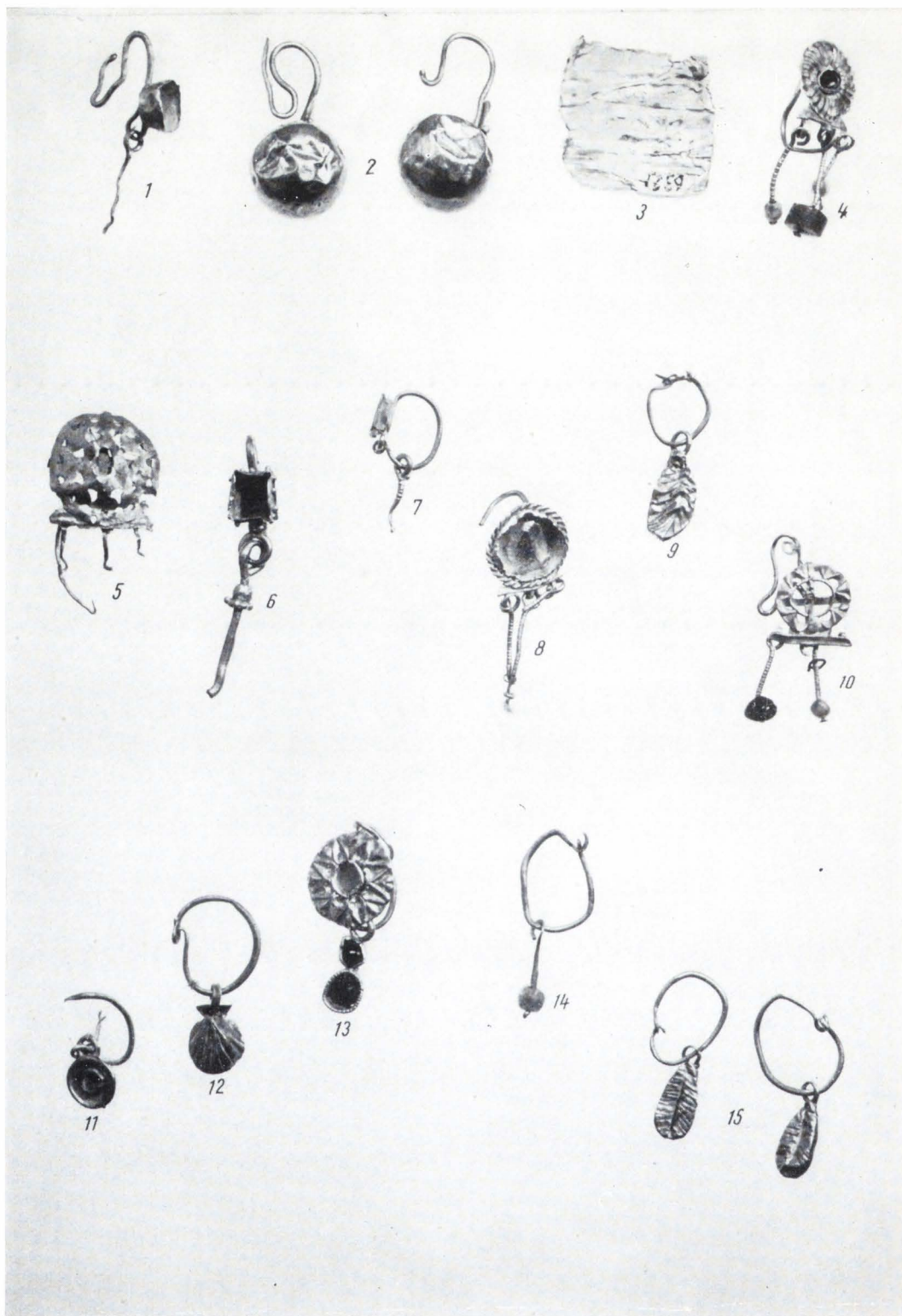


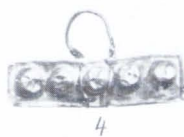


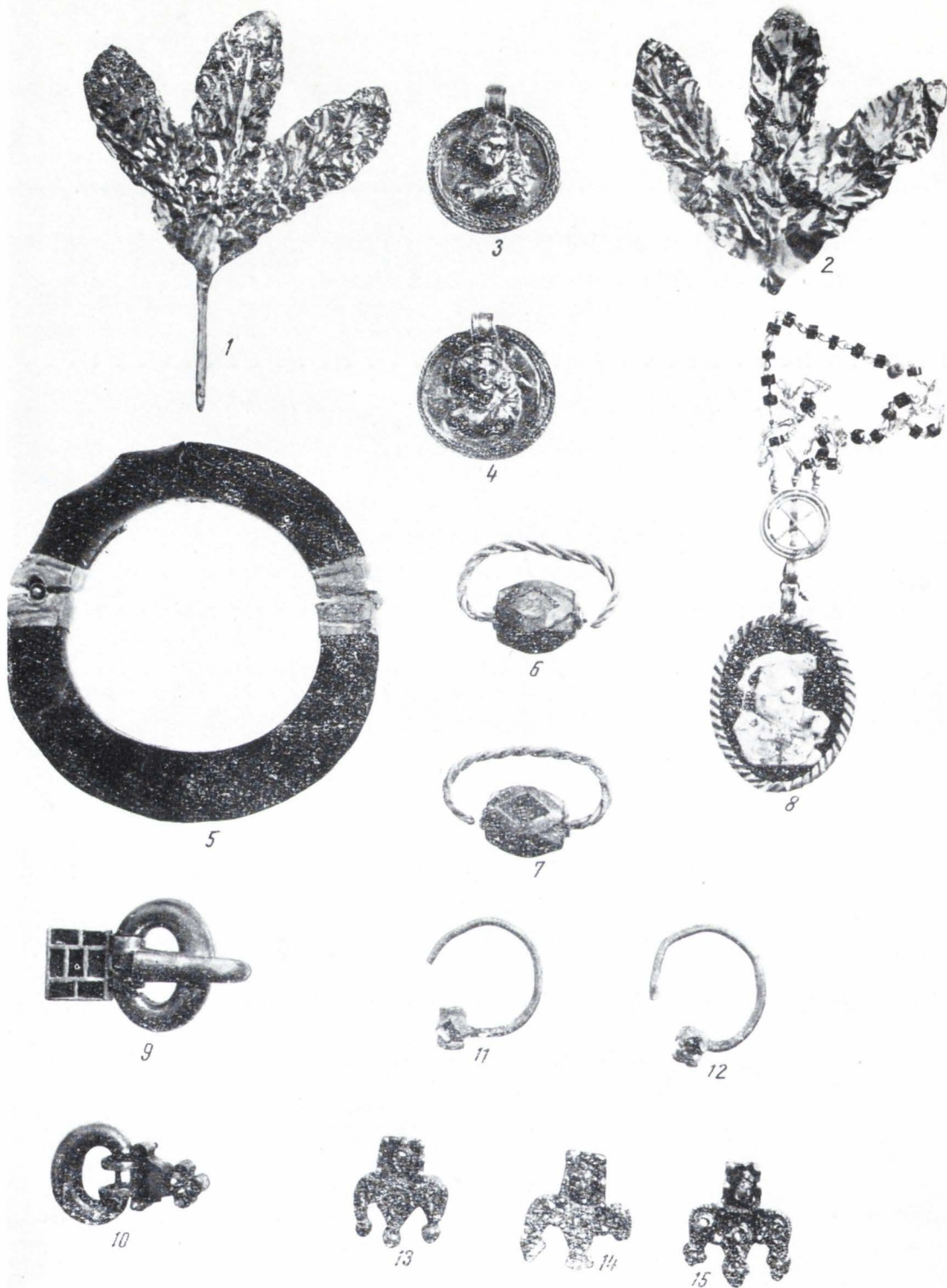














LE PEINTRE NICOLAE DĂRĂSCO (1883-1959) *

Radu Ionescu

Image fidèle et, en même temps, victime de son propre tempérament, Nicolae Dărăscu n'eut pas la chance de jouir du renom et de la consécration autant qu'il l'aurait mérité. On ne saurait nier qu'il eut du succès et qu'il occupa une place marquante dans la vie artistique roumaine de l'époque, souvent trouble, de l'entre-deux-guerres. Reconnu pour l'un des bons peintres du pays, son nom fut souvent prononcé dans des phrases élogieuses. Et pourtant ce n'est pas de cette manière qu'on peut honorer et rendre justice à un artiste, et surtout à un homme, comme Dărăscu; il en mérite plus et nous lui en sommes redevables. Il fut un de ces êtres d'élite qui ne perdent guère de leur importance même comparés aux artistes comme Luchian, Pallady, Petrașco ou, parmi nos contemporains — et je considère contemporains ceux des artistes dont nous pouvons chercher l'âme dans la profondeur de leurs yeux et surprendre leur main détaillant leur pensée sur la toile — Dumitru Ghiață.

Classé parmi les impressionnistes — jugement fait à la légère — comparé, à tort, avec son collègue et ami Jean Steriadi, on a l'impression que le peintre fit de son mieux pour se soustraire, lui et son œuvre, aux jugements de ses contemporains.

D'ailleurs sa passion pour les voyages le faisait regagner rarement son pays natal, menant une existence nomade sur terre et bien souvent manœuvrant lui-même son yacht, en marin averti, sur les mers et les océans.

Je ne peux concevoir qu'un homme qui aime passionnément la mer n'ait pas un

tas de choses à dire ou à transmettre, par son verbe ou par son art, aux autres. Cette immense étendue d'eau, tantôt calme, tantôt follement furieuse, tantôt dense et noire, tantôt luisante et semblant divisée en millions d'étoiles vivantes sous les rayons du soleil, se heurte contre la sensibilité de l'homme et la met dans un état de tension et d'ébullition difficile à contenir.

♦

Nicolae Dărăscu vit le jour au bord du Danube. Le petit port de Giurgiu était, en 1883, l'image modeste, brossée d'une couleur sombre, boueuse, d'un grand port cosmopolite. Ses premiers souvenirs étaient les fragments des contes de marins qu'il a dû surprendre par bribes, s'opposant avec l'autorité de l'inconnu et de l'imagination déchainée à ces contes de fées qui ont fasciné notre enfance avec leur poésie sereine et imbue d'un didacticisme désuet. En plus, il fut également le témoin de l'existence trouble de cette multitude de gens qui ne vivaient à Giurgiu que les haltes d'une existence tout en mouvement. L'arrivée des uns s'entrecroisait avec le départ des autres, entretenant une atmosphère de continuel va et vient, faite pour meurtrir les âmes de ceux que le sort n'avait pas destinés à partir et à changer d'horizon.

* Cette étude est la version française d'un article publié dans le premier numéro de l'année 1967 de la revue « Viața Românească » de Bucarest. Le contact avec les œuvres nous a été facilité par l'exposition rétrospective de Nicolae Dărăscu, admirablement organisée par Paula Constantinescu et Hariton Clonaru, sous l'égide du Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie.

Les parents de Nicolae Dărăscu étaient de très honnêtes gens, qui avaient joui, de père en fils, d'une certaine fortune. Ils souhaitaient faire suivre à leur enfant au moins les cours de l'école primaire et du lycée, pour devenir lui aussi un brave bourgeois, honoré dans sa ville natale. Mais l'enfant vivait un rêve, enfui dans son propre univers et pensait à toutes sortes de choses qui se passaient dans les pays lointains, laissant son imagination errer sans frein. Il ne pouvait pas trouver son repos à cause de ce vieux fleuve qui traînait sous ses yeux ses eaux multimillénaires, que le soleil scintillant divisait en tout petites étoiles fascinantes, roulant à perte de vue, une près de l'autre. Quelques années plus tard, il les retrouvera, ces petites étoiles, peuplant, fortement colorées et lumineuses, les œuvres des peintres pointillistes. C'est avec le sentiment du soulagement avec lequel quelqu'un trouve la clef qui ouvre le trésor de ses souvenirs, qu'il adopta cette technique. Mais quelle déception! Après l'effort de peupler la toile avec tous ces petits grains étincelants de couleur, que son enfance avait ramassés sur les crêtes des vagues du Danube, flottant sous la lumière du soleil, Dărăscu ne retrouve plus rien de toute cette poésie fastueuse et riche qui avait nourri son enfance, sa première jeunesse et avait teinté de joie ses souvenirs. Au lieu des images qu'il avait gardées encore toutes fraîches au tréfonds de son cœur, il réussit à rendre des images spectaculeuses, froides, souvent agréables, mais étrangères au fabuleux qui l'avait ensorcelé dès son enfance.

Qu'avait été l'enseignement reçu par Dărăscu jusqu'au moment du contact avec la peinture pointilliste qui lui donna, pour un instant, l'impression d'avoir trouvé sa voie et de s'être retrouvé lui-même? Quatre années à l'école des Beaux-Arts de Bucarest (1902 -1906) où, élève de Georges Demetrescu-Mirea et de Hipolit Strimbu, il s'était initié à la peinture académique, froide et conventionnelle du pre-

mier, et à celle, souvent douée de bonnes intentions, du second. Mais si sa main s'était habituée à rendre correctement le modèle qui avait retenu l'attention du jeune peintre -- et le mérite revenait à ses maîtres, artistes réputés à leur époque -- Dărăscu subit, en 1902, un choc qui marqua fort son art: les toiles de Ștefan Luchian, peintre dont les œuvres peuvent voisiner avec celles des grands artistes de l'Europe du commencement de ce siècle, apprirent son œil à découvrir la beauté et son cœur à se laisser librement subjugué par les émotions.

Les peintures de Ștefan Luchian apportaient un souffle frais de renouvellement, d'une exubérance chromatique unique, à la peinture roumaine, affadie, à cette époque-là, par les innombrables imitateurs de Grigoresco. Parmi les toiles de Luchian qui y figuraient retenaient spécialement l'attention les courses de chevaux, les fleurs, les paysages et les aquarelles qui n'ont rien perdu de leur charme et de leur fraîcheur après plus de soixante ans. La même année, devant les toiles de Gheorghe Petrașco, Dărăscu découvrit le talent vigoureux de celui avec lequel, bien souvent, il va camper devant les élégantes bâtisses de Venise, reflétées par les eaux. Mais combien différentes sont les images qu'ils nous ont rendues! Dărăscu s'évertue à surprendre le rayonnement du soleil, les couleurs égayées par la forte lumière, les contrastes violents, tandis que Petrașco brosse des toiles que la vie intense de la matière picturale rend vivantes, sensuelles et d'un précieux rarement atteint par les peintres, même par les plus grands. Pour ceux qui ne le connaissent pas, le comparer aux maîtres des natures mortes hollandaises et, des modernes, à Monticelli, nous paraît une manière de préciser sa place dans l'art par rapport à ses affinités.

Deux ans avant son départ pour Paris, Dărăscu eut la chance de compléter ses connaissances sur l'état de l'art roumain, et d'y puiser de son mieux, à l'occasion de l'exposition de Nicolae Grigoresco.



Fig. 1. — Saint-Tropez. Collection privée.

La rencontre avec ce grand peintre qui, quoique aux dernières années de sa vie faisait profiter les jeunes de son tempérament, son savoir, son autorité et sa bonne volonté, était un événement mémorable pour un artiste au seuil de sa carrière. En effet, après avoir étudié à l'Académie des Beaux-Arts, et après avoir contemplé de près l'œuvre de Grigoresco, qui marquait glorieusement la fin du XIX^e siècle, et celle de Luchian, qui ouvrait d'une manière révolutionnaire le XX^e siècle, Dărăscu partait pour Paris en artiste, maître sur les modalités d'exprimer ses pensées à l'aide du pinceau et de la couleur. Ce que Paris devait lui apprendre c'était, en premier lieu, à se connaître mieux soi-même et ensuite à choisir, à sélectionner, les images dignes d'être retenues de celles qui manquent d'importance artistique.

La suite de l'enseignement académique de Bucarest fut celui de l'Académie Julian, avec Jean Paul Laurens et, l'année suivante, à l'Académie des Beaux-Arts avec Luc-Olivier Merson. Assurément les deux étaient de bons professeurs, d'une grande autorité, mais ce qu'ils pouvaient faire apprendre à leur élève n'était pas sensiblement supérieur à ce que celui-ci avait appris à Bucarest. Ce qui lui manquait c'était l'horizon, les sources d'inspiration qui puissent mettre en valeur ses dons et son savoir.

Le paysage français, surtout celui baigné du soleil du Midi, lui fit croire avoir trouvé, pour quelque temps, une réponse à ses tourments. Son rapprochement des impressionnistes était normal, ayant trouvé chez eux tout ce qu'il n'avait pas appris pendant son long apprentissage: l'importance de





Fig. 3. — *Le cimetière tartare*. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

la lumière, cette âme des choses, l'exubérance des couleurs exacerbées par les rayons du soleil et la transparence de l'atmosphère qui enveloppe tout d'une couche incessamment changeante. Cette période vit naître les paysages finement construits, en dépit d'un coloris intense, violent même, de Saint-Tropez. Parfois, inquiet de ne pas sacrifier l'architecture de ses images aux subtilités chromatiques, il trouve le moyen de mettre au premier plan du tableau un élément, par exemple un arbre, dessiné avec une vigueur digne de la hache du sculpteur. Cette catégorie d'œuvres caractérise surtout, outre les

paysages du Midi, une courte visite faite en Roumanie, à Vlaici, la splendide propriété de Bogdan-Pitești, mécène généreux et étrange, qui menait une vie fastueuse, entouré d'artistes qui trouvaient chez lui l'accueil amical et les encouragements d'un passionné du beau, dont l'influence sur l'évolution de l'art roumain moderne fut marquante.

L'époque entre l'apprentissage en France et la première guerre mondiale se caractérise justement par l'effort d'accorder l'esprit français, qui allait si bien à Dărăscu, avec le paysage roumain. Ce qui l'attirait c'étaient surtout les collines; la plaine

était trop vaste pour lui, trop monotone, de même que les montagnes dont la grandeur majestueuse l'écrasait. Pour un artiste comme Dărăscu, chez qui le processus de découvrir les beautés d'un site était assez lent, ces collines qui se faisaient découvrir peu à peu lui donnaient l'impression d'une suite de petites découvertes successives, de naviguer à travers une étendue semée de buissons, d'arbres, de vallonnements, telle la mer, et, finalement, d'être le maître de toutes ces beautés, paisibles, profilées sur un horizon jamais trop éloigné. Nous sommes sûrs que devant un paysage de collines, Dărăscu devait se sentir maître de soi, comme il se sentait maître sur son navire quand il naviguait parmi les vagues écumantes.

Saint-Tropez, Ramantuelle, Venise, Chioggia, et, rarement, Vlaici-Olt, sont les haltes que le peintre a fait avant 1914. Tout de suite s'est la guerre, sa présence près l'Etat-Major de l'armée roumaine, quelques œuvres qui ne marquent aucun progrès sur le plan artistique, mais qui sont révélatrices pour la sensibilité avec laquelle Dărăscu ressentait les coups de la souffrance, de la misère et surtout de la tristesse qui affligeaient ses semblables.

A cette époque, antérieure aux années '20, deux événements ont eu des conséquences importantes sur le développement du peintre. Le premier c'est l'exposition de 1914 qu'il organisa à Bucarest en compagnie de Luchian. C'est vrai qu'il avait eu déjà deux expositions personnelles à Bucarest, qu'il avait participé aux Salons,



Fig. 4. — Balic. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.



Fig. 5. — *Balic*. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

mais la chance de voir ses toiles accrochées auprès de celles du peintre qui avait signé, par son œuvre, le renouveau de l'art roumain, qui franchit la frontière de l'art moderne avec son pinceau autoritaire et magnifiquement doué, était une conjoncture unique. Et si dans une pareille circonstance un jeune peintre supporte le voisinage d'un grand maître, c'est la preuve qu'il est voué à la victoire.

Le deuxième événement important fut la découverte du Delta du Danube. Cette mystérieuse et mirifique région de la Roumanie enrichit le répertoire artistique de Dărăscu avec des sujets qu'il ne trouvait pas autre part, avec des aspects de la vie des gens qui mènent une existence partagée entre le labeur et le rêve, entre la réalité et le mystère, avec une lumière mirée dans les eaux profondes et les marécages mouvants et reflétée ensuite dense et lourde, chargée de la profondeur inconnue qu'elle avait tenté de sonder.

Le Delta représente pour Dărăscu la découverte de Vîlcov et de la ville de Tulcea, accueillante et d'un pittoresque mi-oriental, dont les rues lui rappelaient Venise. Nous avons déjà remarqué que Dărăscu n'aimait pas les plaines étendues à perte de vue. Chez lui, les paysages citadins correspondent, à ce point de vue, à ses préférences. Les images qu'il en brossa sont vues frontalement et les grandes bâtisses font, au second plan, une sorte d'écran, comme un rideau fastueusement coloré, devant lequel se déroule le motif rendu par des touches vigoureuses et si bien mises en place que l'association avec la peinture de Cézanne nous est imposée par la vision artistique et la vigueur de l'exécution. Mais combien elle est loin, cette peinture, de celle de ses débuts ! A présent c'est un artiste qui parle en maître, tandis qu'à l'époque de Saint-Tropez c'était l'apprenti doué qui démontrait, d'un tour de main, son métier.

En général, les images de Dărăscu sont prises sous deux angles. Une catégorie montre une perspective descendante, l'ar-

tiste regardant le paysage se dérouler largement à ses pieds. De cette manière sont rendues les vues de Balcic, pittoresque site au bord de la mer Noire ; la ville donne l'impression de se perdre à l'horizon bleu qui se confond avec la mer, une fourmilière organisée qui étale ses richesses et ses couleurs. Ce sont des paysages dont Dărăscu organise la composition à l'aide de quelques taches de couleur vive, semées ci et là par rapport à une rue, dont la ligne fortement marquée tranche la composition, ou à l'aide des minarets des églises musulmanes qui rythment l'image par leur symétrie verticale. Ce sont des paysages spectaculaires, une sorte d'« instantanés » photographiques qui donnent l'impression d'avoir retenu soudainement l'artiste, en l'obligeant de les consigner sur sa toile.

Les autres paysages, les plus caractéristiques pour l'activité du peintre, sont minutieusement élaborés, architecturés avec la précision d'un mathématicien, qui pense surtout à équilibrer la répartition des poids. Tout cet effort a pour but de faire prévaloir le sens philosophique, la valeur symbolique d'un site, contrairement aux premiers paysages où dominait le côté descriptif.

La grande toile représentant un cimetière tartare, de la collection Zambaccian, est, à notre avis, une des œuvres les plus importantes de la peinture roumaine. C'est un majestueux témoignage historique dont la force de conviction n'est pas due aux anciens monuments funéraires représentés, mais au sentiment qui s'en dégage. Les personnages qui y figurent nous font croire qu'ils poussent directement de la terre sous la douce et claire chaleur du soleil qui enveloppe tout, transformant cette image, pittoresque à première vue, dans un hardi et fier témoignage de la pérennité de l'homme. Pour que la composition ait plus de grandeur, pour qu'elle soit plus majestueuse, Dărăscu apporte un correctif à la réalité. Le premier plan, très court, est vu dans une perspective sensiblement montante et, tout le reste, par contre,



Fig. 6. — *Paysage de la région d'Argeș*. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

sous un angle de vue descendant. Au premier plan quelques colonnes funéraires, à moitié érodées par les intempéries et par le temps — qui font penser aux monuments druidiques — coupent verticalement la composition pour laisser l'œil chercher en profondeur, par-dessus les toits des maisons lointaines, par-dessus les collines, un point d'appui imaginaire, situé quelque part entre le ciel et la mer. Les toits rouges fortement colorés sont des rappels chromatiques pour les silhouettes des femmes tartares, drapées d'amples mantilles rouges, assises au premier plan. La manière de rendre cette partie du tableau, la plus proche du spectateur, est un examen que tous les peintres, même les plus grands, doivent passer avec chaque tableau. Cette partie, apparemment mo-

deste, est une synthèse de l'ensemble, c'est le moyen de capter l'attention de celui qui regarde et de lui donner le courage de franchir la frontière qui sépare son monde réel de la réalité interprétée par le peintre.

Si pendant de longues années Venise, le Delta du Danube et la Dobroudja avec ses côtes ensoleillées et baignées par la mer Noire ont représenté les motifs de la peinture de Dărăscu — une sorte de variations sur un thème unique, la beauté saine et fraîche du paysage — contraint par les années difficiles de la deuxième guerre mondiale, Dărăscu découvre les côtes doux et monotones de Curtea-de-Argeș. C'est le commencement de la pleine maturité artistique, de l'épanouissement complet, du calme, de l'équilibre,

mais c'est, en même temps, le commencement de la fin. Les images ne sont plus fabuleuses comme celles de Venise, majestueuses comme celles de la Dobroudja, mais calmes, reposantes, à la mesure de l'être commun. Ce sont des images sincères, directes, des descriptions faites en maître, des lieux qui n'impressionnent que par une sorte de bien-être qu'on ressent dès qu'on y est. Le souvenir des grandes étendues d'eaux fouettées par les vents, ou les lueurs étincelantes des cimes ont disparu. Des gens modestes, qu'on ne voit jamais, mais qu'on sent dans la proximité, peuplent les rues calmes d'une petite ville provinciale, les vallons et les forêts. D'ailleurs, outre quelques grandes compositions avec des nus de femme — qui ont malheureusement disparu, en proie aux flammes qui détruisirent l'atelier avec les plus importantes œuvres du maître — il n'y a pas de personnages dans les compositions de Dărăscu; on les sent, ils sont présents, ils donnent la vie à tout ce qui représente le cadre habituel de leur existence, mais ne se montrent pas.

Les peintures à l'huile de Dărăscu sont des œuvres lentement élaborées, résultat de longues heures et journées passées devant le chevalet. Mais les témoins des sites qui ont retenu l'attention du peintre sont ses aquarelles, qui représentent un des sommets de l'art roumain moderne. Lumineuses, spontanées, de couleurs brillantes, faites d'éclairs ou de petites touches courtes et nerveuses, ces aquarelles couvrent souvent un dessin sommaire au fusain. Elles représentent encore mieux que les pein-

tures les dons prestigieux et la forte personnalité de l'artiste.

On a souvent cherché des relations entre la peinture de Dărăscu et celle de ses collègues. Il est vrai qu'au commencement on pouvait établir facilement des parentés entre certaines de ses œuvres et celles d'un Ressu, d'un Steriadi, quelquefois même d'un Iser, et, en ce qui concerne l'époque de Saint-Tropez, avec les pointillistes français. Mais dès que sa personnalité mûrit, qu'il définit ses intentions et en établit le rapport avec sa manière de rendre les choses, sa personnalité s'impose avec l'autorité de celui qui est lui-même, et ne doit plus recourir aux expériences et aux formules étrangères. La seule parenté spirituelle que nous sommes enclins de lui reconnaître, c'est celle avec Cézanne, avec lequel il s'apparente par le sentiment du paysage robuste, solidement construit par tous ses détails, plus que par la manière de peindre.

Artiste qui fait éclater les frontières d'une école nationale, alignant son nom auprès de ceux des grands peintres contemporains, Nicolae Dărăscu représente, pour l'art roumain, une importante leçon et une continuelle source d'émotions artistiques. Homme richement instruit, lecteur avide et intelligent, musicien doué, généreux, passionné en tout ce qu'il faisait, et dont la vie portait l'empreinte de ses rêves, Nicolae Dărăscu unit d'une manière harmonieuse la réalité avec la poésie dont il se nourrissait constamment. C'est à cause de cela que son œuvre a l'équilibre, la sûreté de l'expression et la vigueur de celui qui distille les pensées les plus profondes.

CATÉGORIES D'ART POPULAIRE ROUMAIN TRANSPOSÉES DANS L'ART DÉCORATIF MODERNE

Georgeta Oțetea

Malgré le caractère récent de son évolution, une étude de la mise en valeur de l'art populaire dans le processus de création des arts décoratifs contemporains doit passer brièvement en revue les réalisations du passé dans ce domaine. Sans remonter jusqu'au Moyen Âge, où l'on relève pourtant une interpénétration permanente de l'art populaire et de l'art de l'époque¹, ni même jusqu'au XIX^e siècle, où se reflètent, dans les arts décoratifs aussi bien que dans tous les domaines de la culture, cet éclectisme et ces efforts de renouveau propres à une période qui a perdu le sens vivant de la tradition², c'est durant les années d'entre les deux guerres que l'on note les premiers essais valables d'une transposition des éléments spécifiques de l'art populaire dans la création décorative destinée à la vie urbaine. Des artistes de premier plan créent durant cette période des œuvres d'art décoratif, soit en se tenant très près du modèle — dans le cas des icônes sur verre de Tonitza³ — soit en faisant subir à celui-ci une subtile stylisation, comme dans l'œuvre de Milița Pătrașcu. La céramique inspirée de la céramique paysanne a été le violon d'Ingres de Ștefan Popesco⁴. Avant cette période l'on sait aussi que le grand peintre roumain, Nicolae Grigoresco⁵ a également travaillé la céramique. D'autres artistes, tels que Nora Steriadi⁶, Aurelia Ghiață et Dida Pană-Bușco ont consacré toute leur activité créatrice à l'art décoratif, démontrant — dans des domaines variés et chacun selon sa vision propre — combien vastes et combien variées sont les suggestions offertes par le décor, les matériaux et les techniques populaires à la création moderne. L'œuvre de ces artistes, l'héritage de ces pionniers d'un domaine artistique qui n'a abouti que de nos jours à sa pleine signification culturelle et nationale représentent la première étape d'une création qui atteste non seulement leur talent, mais aussi la remarquable vitalité de notre création artistique populaire.

Il convient de mentionner également, pour cette même période, les tentatives de mise en œuvre d'une production à caractère artisanal — céramique et fers forgés des ateliers Rüffel, « tapis nouveaux » d'Aretia Tatarasco, tissus des ateliers de Breaza — dont les réalisations fidèles aux sources populaires peuvent être considérées comme le point de départ du développement actuel des arts appliqués inspirés du folklore. Il convient encore de mentionner les importantes expositions d'art populaire roumain. Elles n'ont fait que continuer, en Transylvanie, l'activité de l'ASTRA⁷ de Brașov, qui avant 1918 présentait une importance marquée surtout par leur caractère national.

Après la seconde guerre mondiale, le changement radical des conditions d'existence, l'élévation du standard de vie, la nécessité d'embellir les habitations particulières et les institutions publiques — dans le cadre d'une gigantesque campagne de constructions, dominée par une vision architecturale entièrement nouvelle — ont promu l'art décoratif au rôle d'auxiliaire indispensable à l'équilibre de la vie moderne. Encouragé et dirigé selon des critères scientifiques, l'art décoratif roumain contemporain doit s'avérer apte à remplir, tant sur le plan individuel que social, une mission à la fois pratique et esthétique: celle de la

mise en valeur, dans un contexte moderne, du trésor infini et perpétuellement renouvelé de la tradition artistique populaire.

La mise en valeur du folklore dans la création décorative moderne soulève deux problèmes fondamentaux : celui de l'établissement de ses bases théoriques et celui de la création des objets à l'échelle industrielle, seule en mesure de satisfaire les exigences artistiques toujours accrues de la population.

Catégorie artistique en perpétuel devenir, l'art populaire comprend des éléments d'âge immémorial, ou « survivances »⁹, à côté d'éléments contemporains, d'« infiltrations »¹⁰, qui reflètent les changements survenus dans la vie sociale au cours des âges. Le triage des motifs anciens et nouveaux, l'élimination des motifs dépourvus d'un caractère authentiquement populaire demandent une attention particulière de la part de l'artiste décorateur. Le processus de mise en valeur, complexe et subtil, comporte des degrés qualitatifs, des nuances, allant depuis l'utilisation directe des motifs populaires jusqu'aux stylisations les plus raffinées, dans lesquelles le prototype devient méconnaissable, seule l'essence de la vision populaire y subsistant. Tous ces degrés qualitatifs ont été expérimentés au cours des dernières années. Les résultats dépendent non seulement du degré de discernement apporté au maniement des matériaux employés, mais aussi de la parfaite correspondance qui doit exister entre les effets décoratifs de ces deux catégories artistiques.

Non moins complexe est le problème de la stylisation. L'art populaire est lui-même fondé sur la stylisation qui, loin d'être une simplification élémentaire ou délibérément naïve des formes, représente un processus créateur que le paysan, s'appuyant sur une tradition millénaire, connaît, comprend et réalise, tandis que le créateur d'art moderne inspiré du folklore l'apprend seulement au prix d'une assimilation complexe de l'immense répertoire décoratif

populaire. D'autre part, la transposition impropre d'un motif, la combinaison dans une même œuvre de deux ou de plusieurs thèmes ou de deux ou de plusieurs matériaux disparates constituent autant de fautes dont le résultat sera le caractère inesthétique de l'objet réalisé. Les motifs ornementaux sont rattachés, dans l'art populaire, aux techniques décoratives — tissage, repoussage, etc. — qui les engendrent. C'est pourquoi la transposition d'un motif décoratif dans une autre technique doit être évitée.

Il faut retenir également qu'une faible partie seulement des objets d'art décoratif présente une finalité purement décorative. La plupart ont un rôle pratique, d'où la nécessité d'une correspondance organique entre le matériel et le décor de l'objet, d'une part, et sa destination, d'autre part : toute « réalisation artistique » qui ne tient pas compte de la fonction pratique de l'objet constitue une négation de la valeur esthétique de l'œuvre en question. De même, tout objet doit être rapporté à l'unité ou à l'ensemble dont il fait partie, quant à sa forme, à son décor et à sa couleur. Enfin, les objets sont liés à l'époque qui les fait naître : appelés à répondre pour le mieux aux exigences de la vie contemporaine, il est souhaitable qu'ils soient confectionnés dans les matériaux et selon les techniques de notre temps. De tout ceci il résulte que la pratique d'un art aussi varié, en tant que thématique abordée et point de vue artistique, exige non seulement des connaissances étendues, de la fantaisie et un esprit créateur, mais de plus — et peut-être en premier lieu — un goût artistique très sûr, d'après le noble exemple de la liberté créatrice propre à l'artisan populaire.

Quant au second problème, celui de la production d'objets d'art décoratif à l'échelle industrielle, on a abouti de nos jours à des solutions aussi variées qu'intéressantes en fait d'objets nouveaux, confectionnés en matériaux nouveaux au moyen de techniques nouvelles, sur lesquels nous revien-



Fig. 1. — Ion Ciubotaru, *La belle du village*, peinture sur verre.

Fig. 2. — Mimi Podeanu, *Jeunes mariés d'Oaş*, tapisserie.



drons au cours de notre exposé. En général, il convient de souligner que, dès maintenant, la production a acquis un caractère de masse, dans le sens qu'une série d'objets qualitativement et artistiquement réussis existent sur le marché en quantité considérable et à des prix abordables.

Les objets d'art décoratif appliqué sont réalisés, en Roumanie, en quatre systèmes de production: la création populaire, la production artisanale, la production industrielle et la création des artistes professionnels.

La création populaire est la continuation directe de l'art populaire traditionnel, enrichi de solutions pratiques et d'éléments décoratifs inspirés des réalités de la vie actuelle de la paysannerie. Le caractère spontané de la création populaire et la maîtrise des techniques décoratives sont, à côté de l'emprise des anciennes traditions, le gage de la parfaite intégration de ces éléments nouveaux. Un rôle de premier plan dans cette voie revient aujourd'hui à l'activité artistique des amateurs, que la « Maison de la création populaire » encourage en décernant des prix aux auteurs des pièces les plus réussies.

La production artisanale croît en importance d'un jour à l'autre. Par son caractère collectif, par la quantité et la variété des objets produits, par le fait que ceux-ci sont accessibles au grand public, elle exerce une influence puissante sur le goût artistique contemporain. Le recours aux traditions populaires, tel qu'il se pratique dans le cadre de l'Union des Coopératives (UCECOM), présente un caractère spécifique, tant par le caractère intrinsèque des produits que par la manière dont ceux-ci reflètent à la fois la tradition et la réalité contemporaine. Qu'ils travaillent à domicile ou dans des ateliers, les coopérateurs réalisent, dans le cadre d'une production de grande envergure, des objets inspirés de l'art populaire dans des matériaux et à l'aide de procédés techniques correspondant aux exigences de la vie et du goût actuels. Certes, le nombre — plus de

30 000 — et la diversité de formation des coopérateurs est cause d'une certaine inégalité dans la valeur de la production artisanale. De même, on notait dans les premiers temps de la production artisanale, mais de plus en plus rarement aujourd'hui, un certain parti-pris de modernisme répondant à des préoccupations d'ordre surtout commercial et qui peut aboutir à la création d'objets hybrides ou d'une qualité artistique médiocre. C'est surtout pour cette production artisanale qu'on a relevé le danger du mélange d'éléments décoratifs hétérogènes, des combinaisons de matériaux ou de techniques disparates, du recours au cliché en matière d'ornementation et de l'emploi des couleurs stridentes, faussement « populaires », dans des œuvres dont la valeur artistique était justement assurée par l'emploi de couleurs végétales, etc. Ces écueils qui peuvent mener à une vulgarisation et même à la déformation de l'art populaire, peuvent être évités, dans une large mesure, par l'intégration permanente dans la production artisanale des vieux artisans populaires, gardiens fidèles des anciennes traditions.

La mise en valeur du folklore dans la production industrielle soulève de nos jours un intérêt considérable. Par leur travail de documentation dans les zones les plus riches en art populaire, par la reproduction d'éléments décoratifs et de compositions spécifiques, par l'élaboration de projets d'imprimés, de céramique, etc., les studios de création fonctionnant près les différentes entreprises industrielles exercent une action méthodique d'adaptation du décor populaire au spécifique de la production industrielle. On peut citer certains tissus de la fabrique de Buhuși qui reproduisent le coloris et le décor des productions populaires, ainsi que les pièces céramiques et les services de table créés par les fabriques « Faianța » de Sighișoara et « Porțelanul » de Cluj.

Réalisations des artistes professionnels. Du tréfonds du folklore, l'artiste décorateur extrait la substance de créations à

caractère personnel, particulièrement intéressantes par la qualité de leur forme, de leur décor et de leur coloris. Ce faisant, la création des artistes décorateurs doit bien se garder de produire seulement des pièces de collection, aussi belles qu'elles soient, ce qui a été démontré par les expositions d'art décoratif dans notre pays¹¹ et à l'étranger¹². Il incombe à l'artiste décorateur de produire des prototypes dont la valeur est jugée en fonction de leur capacité d'être reproduits dans les meilleures conditions par l'industrie. Ainsi, les vastes possibilités offertes par l'industrie — matériaux modernes, colorants d'une grande variété, moyens techniques de reproduire avec fidélité la touche personnelle de l'artiste créateur — sont susceptibles d'une utilisation constructive de l'art décoratif.

Pour l'artiste contemporain, ainsi que nous l'avons déjà souligné, il ne s'agit nullement d'exécuter des copies, aussi parfaites soient-elles, mais bien de recher

cher les possibilités de la mise en valeur des produits des différents domaines de l'art populaire en vue de réalisations à caractère moderne s'intégrant dans la vie contemporaine. Ce travail de transposition d'un domaine à l'autre de l'art doit tenir compte des ressemblances, mais aussi des différences que ceux-ci comportent. La condition du succès de cette transposition est évidemment que la vision artistique moderne n'aille pas à l'encontre de celle de l'artiste populaire dont elle s'est inspirée et que les procédés auxquels il a recours aillent toujours dans le sens de cette vision.

♦

Parmi les 97 sections d'artisanat et d'art populaire des coopératives mixtes — 13 000 coopérateurs environ — le secteur le plus important, tant pour la quantité, que pour le niveau artistique de la production, est celui des textiles. Les coopératives les plus importantes dans cette branche sont : « Arta Casnică » — Tis-

Fig. 3. — Cassette en bois sculpté, inspirée des coffres de mariée du sud de la Transylvanie.



mana, « Arta Populară » — Bucarest, « Textila » — Sibiu, « Muncitoarea » — Topoloveni et « Covorul Popular » — Comarnic.

1. *Tapis*. Les tapis sont exécutés de nos jours en série dans les ateliers des coopératives. En tête de cette production se situe le tapis oltnien, longtemps le seul type exécuté par l'UCECOM. Des expériences en vue de l'introduction de certains modèles de Moldavie et du Maramureș sont encore en cours. Pourtant nous estimons qu'il serait préférable que, dans chaque région, la production se limite aux tapis qui lui sont spécifiques, assurant ainsi une meilleure réussite tant au point de vue artistique que de l'authenticité.

Le caractère populaire est plus facilement rendu dans les pièces de petites dimensions, souvent sans bordure, inspirées surtout par le décor floral des tapis oltniens.

Des expériences en vue de l'application des motifs des *scoarțe* dans des tapis à brins noués sont en cours actuellement dans la production de l'Union des Coopératives.

Une grande difficulté est soulevée par le problème de la coloration des laines. Teintes en vue de la production en série avec des couleurs chimiques à base d'aniline, il leur manque souvent cette vision harmonieuse et discrète que seules peuvent leur donner les teintes riches et profondes obtenues par des couleurs végétales, ainsi que le cachet et la vibration chaude dus aux inégalités de teintes, telles, qu'en présentent également les tapis d'Orient les plus précieux. Il est d'ailleurs évident que les teintures végétales obtenues au moyen de racines, d'orties, du suc de l'herbe nommée « sang de neuf frères », de pelures d'oignons macérées et bouillies pendant des semaines, selon des recettes transmises oralement de génération en génération, sont impossibles à réaliser dans une production en série.

2. *Tapisseries*. Leur nom, *scoarță*, qui signifie en roumain écorce d'arbre, rappelle leur fonction initiale, celle de revêtir les parois en bois des habitations paysannes.



Contrairement à ce qui a eu lieu en Occident, en Roumanie ce sont les tapisseries qui ont subi l'influence des tapis proprement dits, l'ornementation de ceux-ci, disposée dans le sens vertical, pouvant être transposée sans efforts. La technique est celle des tapisseries, à laquelle il s'en ajoute aussi d'autres, que nous retrouvons dans les tissus populaires : différents façonnages et broderies exécutés sur le métier à tisser. À côté des tapisseries classiques en laine, nous en retrouvons aussi d'autres dans l'exécution desquelles entrent des matériaux dus à la production populaire : panneaux décoratifs en paille, raphia ou ficelle. La soie grège de différentes nuances naturelles leur ajoute de l'éclat. Sur les pièces modernes de tapisserie figurent souvent des ornements caractéristiques pour la technique d'autrefois du métier à tisser : ceux des ceintures, des serviettes et des jupes paysannes. Certaines combinaisons de nuances, caractéristiques pour les tissus destinés aux cabas, sont passées dans l'art de la tapisserie contemporaine ¹.

Le décor des tapis oltniens offre une solution intéressante pour la réalisation d'une vision moderne de la tapisserie. Exécutés dans le sens de la longueur, les éléments de ce décor — branches en fleur

Fig. 4. — Ioana Sturdza, Broderie ornementale (détail) d'un « set » en toile de chanvre, inspirée des broderies monochromes de la Petite Valachie.

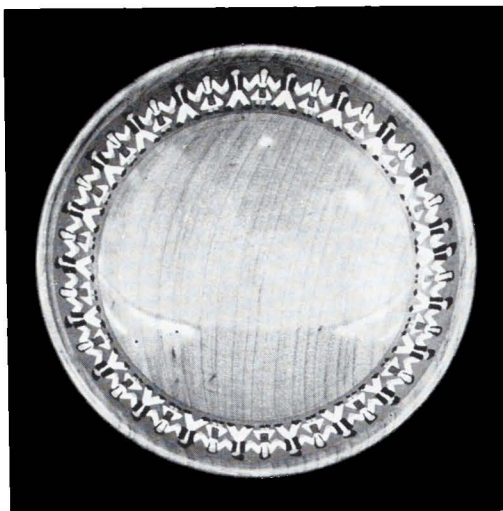


Fig. 5. — Plateau en bois avec la bordure décorée par la *hora* (danse populaire), exécuté par l'UCECOM.

et personnages — s'allongent avec grâce, encadrés par des fleurs caractéristiques.

Le motif du « Cavalier » et celui de la « forêt verte » ont été empruntés aux tapis du Maramureș. Le compartimentage caractéristique pour ces tapis permet la disposition des éléments décoratifs dans les nuances spécifiques de la région.

Les tapis moldaves de la région de Neamț, avec leurs fleurs de grandes dimensions, ont influencé une production originale d'Aurelia Ghiață. Pourtant, contrairement à sa source d'inspiration, la pièce a été traitée dans des nuances pastel, employées autrefois pour les tapis de cette région. La vibration propre aux tapis olteniens a été obtenue par des laines de différentes couleurs, des fils métalliques et des changements successifs dans la direction des brins de laine, procédé spécifique de ces tapis. Le même artiste a tenté, dans la tapisserie *La femme à la cobza* une synthèse de deux tendances décoratives, les éléments floraux du tapis oltenien y étant traités dans le coloris pastel des anciens tapis moldaves. Dans cette pièce à personnage unique, le décor est, de manière inhabituelle, asymétrique.

Une interprétation moderne du folklore est fournie par la *Tapisserie aux masques* de Mimi Podeanu. Les expressions variées des masques populaires — qui ont d'ailleurs inspiré d'autres réalisations d'art décoratif que les tapisseries — disposés sans ordre sur un fond que ne limite aucune bordure, évoquent les héros traditionnels de notre théâtre populaire. Dans l'ornementation du fond, on entrevoit une figure centrale qui relève également du théâtre populaire, la *Chèvre*.

Une particularité intéressante de la tapisserie roumaine contemporaine est celle de recourir aux différents procédés techniques des productions paysannes : la technique floconneuse de la couverture de laine dite *cergă* est employée pour rendre crinière, pelisse, chevelure ; la technique pointillée des tissus ornementaux a inspiré le point utilisé pour réaliser les silhouettes imprécises ; le mélange de fils de différentes couleurs, caractéristique de la *scoarță*, confère au fond ornemental une vibration spéciale.

Les recherches des artistes tapisseries roumains visent à exprimer des notions plastiques majeures dans une vision moderne, par l'utilisation de matériaux divers, inusités dans la tapisserie spécifique à l'art paysan roumain. Les fils de « borangic » (soie naturelle) de différentes tonalités allant du jaune doré des blés mûrs jusqu'au blanc neigeux, ainsi que l'aspect rudimentaire de la ficelle de chanvre ont été utilisés par Graziella Stoichița. Ileana Vremir fait valoir le brillant et les tonalités variées de la paille. Les colorants végétaux employés par les paysans créent une ambiance caractéristique régionale dans les tapisseries modernes. De même c'est par le coloris des besaces transylvaines d'autrefois, agrémenté d'un peu de rouge vif et de vieil or, que des réalisations caractéristiques de l'Institut « Ion Andreescu » de Cluj se rattachent aux traditions nationales de la région.

L'UCECOM a obtenu en 1967 des « pătare » (tapisseries) travaillées dans

la technique de la « scoarță », dans des coloris modernes et avec une ornementation composée d'éléments populaires agrandis.

3. *Imprimés.* L'impression n'ayant jamais été pratiquée dans l'art populaire traditionnel roumain, la production contemporaine a été obligée de recourir à d'autres sources d'inspiration: broderies, façonnages, tissus multicolores, applications, etc. Signalons pourtant qu'une industrie de fichus imprimés existait déjà dans la première moitié du XIX^e siècle aux environs de Bucarest.

Les studios de création fonctionnant aujourd'hui près les fabriques de tissus imprimés ont surmonté la difficulté soulevée par le passage de la tradition à l'innovation, tout en gardant le spécifique de la vision populaire et en l'adaptant au goût évolué moderne.

La transposition du dessin des *marames* (écharpes) olténiennes sur de la mousseline de soie ou de nylon et des motifs décoratifs des *fote* (jupes) de Pitești dans une brocatelle somptueuse est d'un effet d'une authentique beauté. Par contre, le dépouillement excessif de motifs et l'appauvrissement du support ont heureusement été abandonnés.

Pour la réussite de son œuvre, il est important que l'artiste imprimeur ait une connaissance parfaite du répertoire de motifs populaires, pour l'application desquels il doit user d'une technique complexe.

La mise en valeur du folklore dans l'art de l'impression se divise en trois catégories: modèles uniques, œuvres des artistes décorateurs; modèles en série réduite réalisés dans les ateliers du Fonds Plastique; modèles dus à la production industrielle. Les deux premières catégories, généralement des pièces uniques, exigent un grand effort au point de vue technique. La création des prototypes destinés à l'industrie est l'une des préoccupations actuelles du Ministère de l'Industrie et de l'Union des artistes plastiques.

Dans les panneaux présentant un motif central (*L'arbre de la vie* de Ioana Sturdza, *L'Olténienne au panier fleuri* d'Aurelia Ghiață et le panneau monumental de Graziella Stoichiță), les artistes donnent du relief à leurs œuvres en leur ajoutant des perles de couleur, des franges et des lacets métalliques.

Les imprimés destinés à l'ameublement ont joué un grand rôle dans la décoration intérieure au cours des dix dernières années. La collection d'environ quatre



Fig. 6. — Chandelier en céramique, inspiré d'une figurine populaire, exécuté par l'UCECOM.

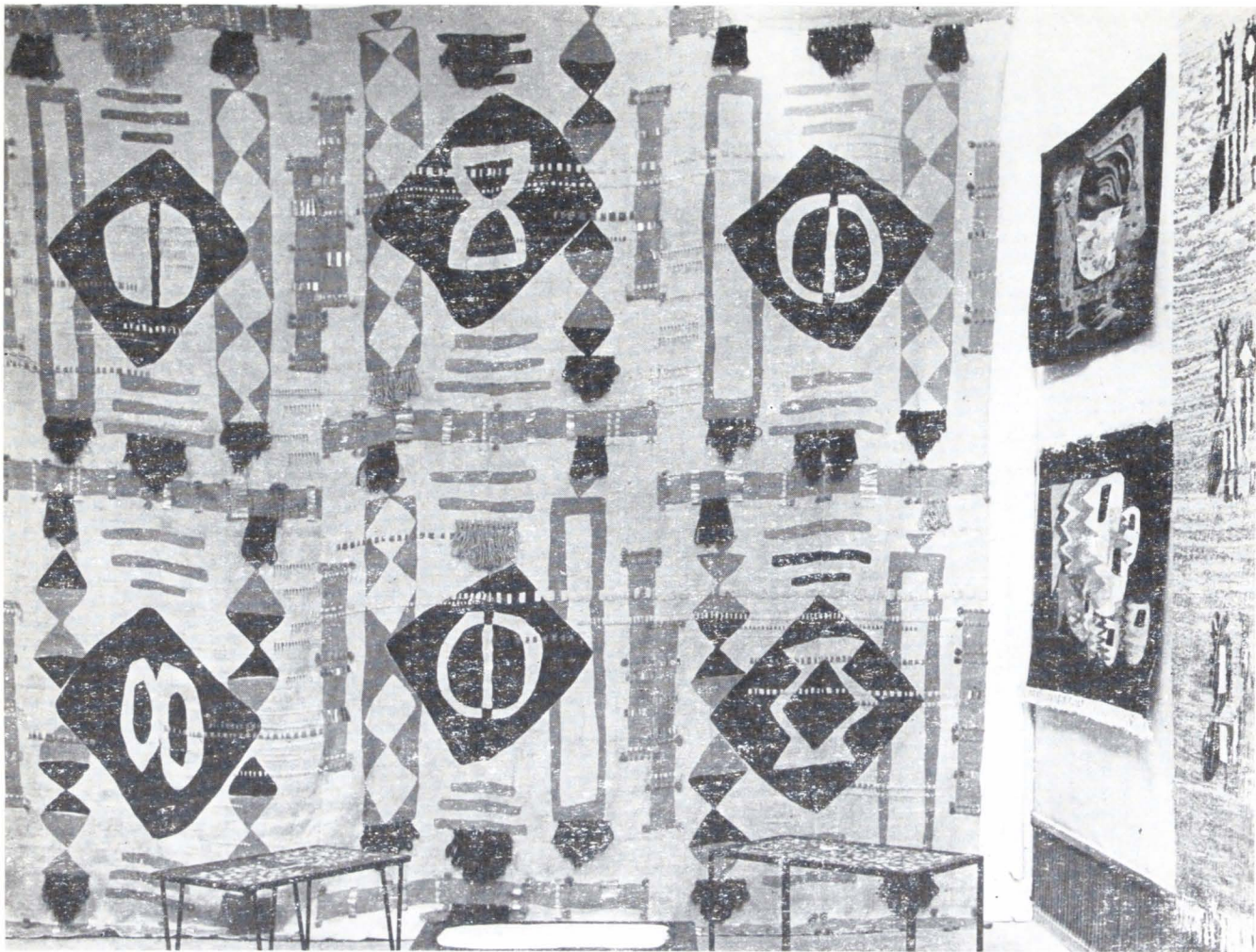


Fig. 7. — Graziella Stoichița, Panneau décoratif imprimé, décoré avec des *moațe* (franges) de laine polychrome et des *alesături* (ornement tissé) réalisés en bandes métalliques dorées.

cents pièces de l'Institut d'Arts Plastiques N. Grigorescu montre leur évolution.

Les pilliers en bois, les dessins zoomorphes et anthropomorphes des tapis, les broderies vivement ou sobrement colorés, tout l'immense répertoire du folklore, enfin, ont inspiré cette nouvelle forme de l'art décoratif roumain.

Les fichus imprimés -- dont nous avons déjà parlé -- devenus des accessoires à la mode, portés à la ville et à la campagne, rappellent les fichus fleuris des paysannes de Bucovine et de Transylvanie. Le succès obtenu par les fichus exécutés à l'occasion des festivals de la jeunesse et ceux destinés aux touristes, dont la bordure représente une *hora* aux danseurs en costume roumain,

mérite d'être signalé. Ce type de mouchoir a figuré à l'exposition de Melbourne.

Signalons également les fichus aux festons noirs rappelant les rebords ajourés des toits des habitations paysannes de la région de Sibiu.

Les imprimés destinés à la couture ont donné lieu à des réalisations intéressantes au cours de la période 1961-1964 dans les ateliers du Fonds Plastique. Le vaste répertoire décoratif du folklore, habilement traité et fondu, a donné d'excellents résultats. Les carrelages, les larges rayures, les dessins floraux, les encoches sur bois et les broderies se retrouvent sur ces imprimés modernes, qui gardent de ce fait un cachet roumain très authentique.

4. *Broderies.* Inspirées elles aussi par le folklore, les broderies constituent un chapitre important du travail des coopératives. Les motifs des broderies populaires, transposés et non pas interprétés, s'avèrent d'un grand effet décoratif. Le travail exécuté dans les coopératives, dont la main d'œuvre est assurée en majeure partie par des ouvrières paysannes, vraies artistes pour les travaux à l'aiguille, est dosé avec art en ce qui concerne le relief et l'harmonie des couleurs, gardant ainsi la vision populaire.

La tradition artisanale des touloupes est continuée dans les grandes unités appartenant à l'Etat. La variété de leurs ornements, selon les régions, offre des solutions même dans la transposition directe et réalise une vision artistique populaire d'une grande richesse. Dans les pièces d'habillement d'hiver -- bonnets, gants, etc. -- exécutés avec des peaux d'agneaux traités comme celles destinées aux touloupes, l'effet moderne est obtenu par le contraste du fond monochrome et des garnitures vivement colorées.

Sur les manteaux en bure, l'ornementation est réalisée au moyen des lacets qui suivent un dessin établi. Cette technique est également employée pour la décoration de différents objets destinés à la décoration intérieure, auxquels ce travail de passementerie confère un caractère très local. Le style des broderies à jour du Banat s'intègre également dans les arts appliqués.

Les broderies populaires ont aussi inspiré parfois celles réalisées par nos artistes modernes. Entre les deux guerres, Nora Steriadi, maître incontesté de l'art décoratif roumain contemporain, dans son œuvre maîtresse *Le prince Constantin Brîncoveanu et sa famille*, use entre autres du relief vigoureux qui caractérise les broderies des blouses olteniennes. Les panneaux décoratifs brodés s'apparentent quant à la composition aux panneaux imprimés dont nous avons déjà parlé, par leurs éléments puisés dans le folklore et inter-

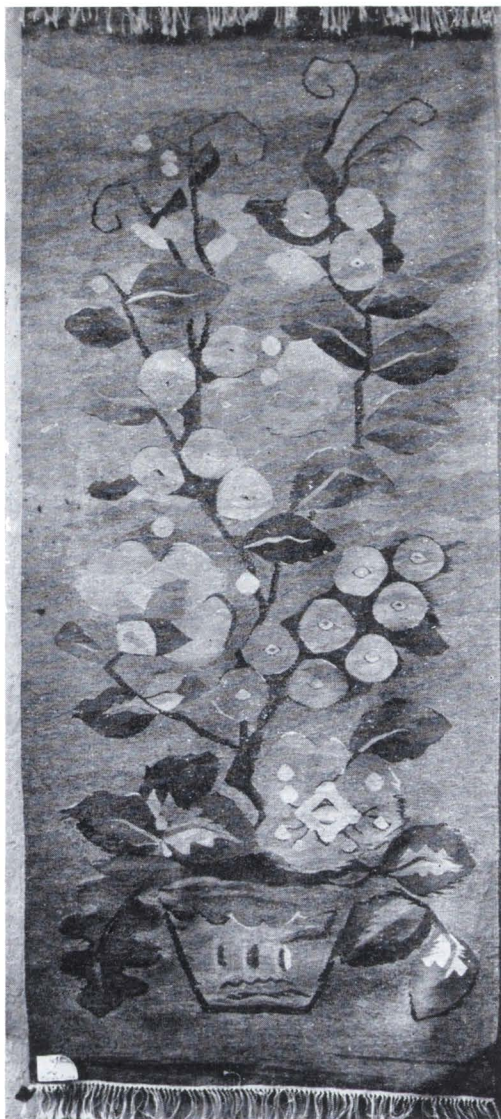


Fig. 8. — Aurelia Ghiatǎ, *Vase à fleurs*, tapisserie inspirée des tapis olteniens.

prétés d'une façon personnelle par les artistes décorateurs.

5. *Le costume.* L'emploi des éléments du costume paysan dans une production en série pour les besoins des équipes de danses populaires soulève de sérieuses difficultés. Ainsi, le puissant effet scénique produit par le mouvement aérien des écharpes (*marama*) ne peut servir que pour les danses des régions où cette pièce du costume féminin figure. Toute introduction

d'éléments impropres au costume d'une région en détruit la ligne et l'authenticité. Il en est de même de la surcharge des garnitures métalliques, des paillettes et des fils d'or qui, malgré leur éclat si indiqué pour la scène, s'opposerait au style des costumes. La toile très fine dont l'envol suit les mouvements des danseuses ne saurait, de même, être utilisée pour tous les costumes, certains réclamant une grosse toile selon le style qui leur est propre. Ce sont là autant de questions auxquelles chorégraphes, scénaristes et spécialistes du costume doivent accorder toute leur attention. Afin de sauvegarder aux costumes destinés aux spectacles de danses folkloriques leur authenticité, l'UCECOM en confie l'exécution aux ateliers de leurs lieux d'origine.

La mode féminine s'inspire du folklore, en adaptant au goût actuel les ressources qu'il lui offre: la coupe, les tissus spécifiques à l'habillement paysan, certaines pièces de ses costumes et différents accessoires.

La coupe des blouses paysannes, froncées au cou, à empiècement, aux larges manches, ainsi que celle des jupes serrées à la taille, se retrouvent dans les vêtements modernes. Les manteaux de bergers, dont la perfection est due à une longue tradition et à l'expérience, traités pour les besoins actuels et garnis de motifs pris dans l'ornementation habituelle des touloupes de Bucovine, combinent avec harmonie deux sources d'inspiration populaire dans les anoraks modernes. Les mocassins réalisés dans l'industrie sont ornés de fronces caractéristiques aux chaussures paysannes. Les sacs à main, garnis de grosses franges, sont fermés par un cordon comme les sacs pour céréales. Des cabas confortables et pratiques pour les emplettes du matin, ornés de cuir et cloutés, sont une production des ateliers du Fonds Plastique. Les sacs pour le soir, exécutés en brochés somptueux qui reproduisent les dessins des jupes paysannes d'Argeș, font partie des accessoires que l'industrie de la mode

a mis au point en utilisant tout l'apport de l'art populaire.

Les tissus pour la couture, tout en ayant un aspect très moderne, sont également influencés par le folklore, ainsi que nous l'avons déjà dit au chapitre des imprimés, et par la texture des tissus des costumes paysans. La bure, qui sert pour des vêtements sportifs, est garnie avec mesure de motifs coloriés. Mentionnons le succès obtenu à Varsovie en 1959 par une robe du soir en soie grège de couleur bleu de nuit et brochée d'or. Les soies brochées servant à la confection des toilettes du soir, des manteaux et des sacs qui les accompagnent se réclament de la même inspiration.

6. *Bijoux de fantaisie et bibelots d'art.* Le métal, qui de tout temps, a scintillé sur les costumes roumains sous forme de fils dorés ou argentés, soulignant les broderies et les brochés, est mis en valeur de nos jours par les artistes décorateurs qui continuent ces traditions. Les colliers de pièces d'or (*salbe*) d'Olténie et du Banat, les chaînettes et les clous qui ornent les larges ceintures des paysans se retrouvent transposés et traités artistiquement sur les parures modernes.

Une réussite certaine est celle réalisée par les bibelots d'art, pour la décoration desquels on a puisé -- tout comme pour les autres formes de l'art décoratif -- dans le trésor infini du folklore. Le décor des tapis, les broderies, les entailles sur bois, les volutes de passementerie qui garnissent les manteaux de bure (*sumane*), transposés dans une technique différente -- celle du cloisonné par exemple -- gardent sur les bibelots modernes leur vision décorative originale, permettant des effets de la même qualité artistique.

7. *Peinture sur verre.* L'anneau qui relie dans ce domaine l'art décoratif au folklore est sa propre technique. Nommée à tort peinture sur verre, celle-ci est exécutée en réalité sur son envers (en allemand: *Hinterglasmalerei*).

Cette branche de l'art décoratif, très florissante actuellement, doit son inspiration,

ainsi que sa technique aux icônes exécutées par les maîtres *iconari* de Transylvanie, ceux de Nicula surtout. Les artistes décorateurs modernes, dont nous citons en premier lieu Aurelia Ghiață et Micaela Eleutheriade, ont réalisé des œuvres remarquables à sujets laïques, dont les personnages rappellent pourtant ceux des icônes. Ainsi la princesse sauvée du dragon par le Prince Charmant est une transposition de la légende de saint Georges, saint Elie devient un courrier sur son char aux chevaux ailés, etc.

L'art des icônes sur verre, qui a toujours été un art typiquement populaire, est pratiqué de nos jours par un très grand nombre d'artistes décorateurs. Ce sont surtout les panneaux à caractère monumental qui décorent hôtels, restaurants, etc., qui ces derniers temps on pris une importance spéciale. Cet art fait l'objet d'une action d'intégration des traditions artistiques populaires de la part des artistes amateurs, dans l'activité de la Maison de création populaire.

8. *Céramique*. La céramique inspirée par le folklore constitue un exemple caractéristique des possibilités qu'offre la mise en valeur contemporaine de l'art populaire en une parfaite continuité avec la tradition. Dans certains cas, des résultats positifs ont pu être obtenus sans que l'artiste décorateur ait éprouvé le besoin de fournir le moindre effort de création. De telles réalisations possèdent souvent un rôle ornemental tout autre que celui d'ordre ménager pour lequel elles avaient été créées à l'origine: il en est ainsi pour les grandes jarres à provisions employées dans certaines régions du pays et qui ornent aujourd'hui parcs et jardins publics ou privés. Des modèles populaires de brocs, de cruches, d'assiettes, etc. deviennent aujourd'hui des services à thé, à café ou à tzuica, éventuellement complétés par certaines pièces correspondant à leur fonction actuelle.

Les pièces de « céramique noire » populaire sont d'un excellent effet dans les intérieurs modernes. La coopérative « Liber-

tatea » de Rădăuți les reproduit dans leurs formes traditionnelles, contrairement au centre de céramique de Miercurea Ciuc, dont la production comprend non moins de 1500 formes nouvelles, certaines d'entre elles complètement détachées des modèles originaux.

D'après les anciens modèles de carreaux de poêle, on obtient des plaques céramiques d'un bel effet décoratif. Une interprétation moderne du folklore transpose les modèles en couleur des carreaux de poêle en compositions en relief ton sur ton. Des assemblages de plaques céramiques émaillées donnent lieu à des compositions inspirées du folklore dont les éléments figuratifs stylisés suggèrent par leur rythme les formes variées du décor populaire. De même, les briques émaillées qui rehaussaient le parement des monuments d'autrefois inspirent des pavements fort bien adaptés aux besoins et au goût des habitations modernes.

Enfin, la céramique roumaine contemporaine fournit des solutions pour des œuvres de caractère monumental. Ainsi, par des contrastes de couleurs souvent soulignés par des contrastes de niveaux et par l'association d'éléments métalliques, on arrive à créer des panneaux décoratifs de grandes dimensions, dans lesquels une vision absolument moderne maintient pourtant quelque chose de l'ambiance populaire qui est à la base de leur inspiration.

9. *Métaux*. Parmi les réalisations inspirées du folklore, on doit mentionner certains objets d'art décoratif appliqué en fer forgé, martelé ou tordu, d'usage courant et sans grandes prétentions artistiques, tels que garnitures de cheminée, supports de lampe, bougeoirs, cendriers, clous de différentes espèces, etc. Les ornements populaires peuvent être reproduits en relief, par le procédé de la métalloplastie, ou en incision, par celui du sgraffite. Les dessins linéaires modernes et les modèles schématiques reproduisant les entailles populaires sont obtenus par métalloplastie, notamment sur des objets en cuivre. Le dé-

coupage de motifs populaires à la manière des couvertures en tôle de certaines maisons moldaves constitue un troisième procédé, des plus simples, d'ornements métalliques tirés du folklore. Mentionnons encore les effets obtenus par l'application de clous sur des produits en bois, en cuir ou sur des tissus.

Cette branche de production s'est surtout développée dans les régions de Braşov et de Ploieşti. Ainsi, la Coopérative « Tehnometalica » de Braşov réalise des pièces en fer forgé et des objets en cuivre décorés en métalloplastie; de même, la Coopérative de Chişinău-Criş (région de Crişana) produit des fers forgés d'une grande finesse.

10. *Objets en paille tressée, feuilles de l'épi du maïs, raphia et jonc.* Ces matériaux, éminemment rustiques d'allure, d'une belle couleur jaune dorée (paille de blé) ou jaune ivoire (feuilles de l'épi du maïs) et pratiques aussi par leur fraîcheur et leur imperméabilité, sont mis en valeur dans la production artisanale contemporaine pour la confection d'articles variés, tels que: chapeaux et sacs de plage; nattes pour le bord de la mer; nattes pour revêtements de parois, aux motifs géométriques en relief marqué ou reproduisant des motifs de broderies en couleur du Banat (Coop. « Prestarea » - Sighişoara); sets de table en paille rehaussée de perles polychromes (« Arta populară » - Sibiu); paniers, supports de revues, de vases et de bouteilles en jonc tressé (« Înfrăţirea » - Petrica); chapeaux, sacs à main, pantoufles, paillasons, chaises pliantes en feuilles de l'épi du maïs tressées, brodées de gros points et ajourées (« Meşeşul » - Zalău, « Unirea » - Peciul Nou). Souvent ces matériaux sont combinés avec du chanvre, du lin ou des fils de couleur.

11. *Objets en cuir.* Les techniques ornementales employées pour le cuir sont celles du repoussé et de la presse. Certaines décorations à caractère populaire sont rehaussées de broderies, de cloutages, de perles et de paillettes. Une autre manière est celle de l'application de bandes de cuir

polychrome rebrodées figurant des motifs populaires, ceux des touloupes notamment. Les coopératives « Arta Populară » - Sibiu et « Arta Aplicată » - Bucarest emploient cette technique pour des ceintures, sacs à main, porte-monnaie, coffrets, porte-lettres, signets etc. Des garnitures de bureau, des reliures et des coffrets sont exécutés dans un travail très minutieux de mosaïque – cuir sur cuir – dont les motifs et les couleurs vives sont inspirés par les innombrables éléments décoratifs du folklore et même par le paysage champêtre.

L'importance de l'action de mise en valeur de l'art populaire roumain est attestée par le caractère de masse que présentent aujourd'hui les différents genres d'art décoratif. La production des coopératives continue à cet égard, dans un cadre organisé et dirigé, la création artistique populaire. A l'heure où la production artisanale tend à disparaître dans les villages, la relève est prise par les coopératives, où l'expérience et l'activité des artisans paysans trouve un champ d'activité fertile, permettant la pleine mise en valeur des qualités permanentes de notre art populaire.

Une certaine uniformisation fatalement entraînée par les exigences commerciales, ne saurait entamer la variété presque infinie des produits, éléments de base de la création populaire roumaine. Car un trait caractéristique de celle-ci est sa réceptivité, sa puissance d'assimilation de tout élément venu du dehors et la transposition de ces éléments dans une vision originale propre. C'est ainsi que l'artiste décorateur reçoit de la vie contemporaine des suggestions que, sous l'emprise de la tradition, il intègrera dans son œuvre tout en respectant les caractères de notre art national.

L'essor économique auquel nous assistons détermine un accroissement considérable du nombre des consommateurs. Tout particulièrement, la vaste campagne de constructions actuellement en cours absorbe une quantité de plus en plus grande d'objets liés à l'esthétique des habitations, que les traditions nationales dans le do-

maine de l'art moderne ne sont pas en mesure de satisfaire. Nous sommes, d'autre part, à un moment où le rapide développement de la société dépasse souvent le rythme de production propre à l'art décoratif. C'est sans doute une des causes qui mènent parfois à des solutions hâtives, signalées par la critique ¹³ et que nos artistes décorateurs sauront sans doute abandonner. Dans l'expérience millénaire du folklore, cette source vivante de notre art décoratif contemporain, nos artistes trouveront assurément le plus solide appui et les meilleures suggestions.

Conçu et produit en vue de la vente, l'objet d'artisanat aussi bien que l'article

industriel d'art décoratif appliqué acquièrent, parallèlement à leur valeur artistique, une valeur de large circulation. Ce fait explique et justifie l'importance accordée de nos jours par le Parti Communiste Roumain et l'Etat à l'étroite collaboration entre l'activité des artistes créateurs et la production industrielle et artisanale, ainsi qu'à l'orientation de cette collaboration. Il explique également l'intérêt que le public manifeste envers ces productions, l'intervention de plus en plus active de la critique d'art dans ce domaine, ainsi que l'accroissement permanent du nombre des expositions -- générales, républicaines ou individuelles -- d'art décoratif.

¹ PAUL HENRI STAHL, *Case noi țărănești*, dans SCIA, -- Série Artă plastică, 1964, n° 1.

² LÉO BACHELIN, *L'art nouveau en Roumanie*, dans « L'Indépendance roumaine », mai 1898.

³ Tonitza Niculae, *peintre et graphicien*, 1886 -- 1940.

⁴ Ștefan Popescu, *peintre et graphicien*, 1872 1949.

⁵ N. Grigorescu, *peintre national des Roumains*, 1838 -- 1907.

⁶ Nora Steriadi (*Condruș Eleonora*) *artiste décorateur*, 1884 -- 1948.

⁷ ASTRA (Association transylvaine pour la littérature roumaine et la culture du peuple roumain), fondée en 1861 par le métropolitain Andrei Șaguna.

⁸ HENRI FOCILLON, *L'art roumain dans la*

Grande Roumanie, album illustré par « L'Illustration ».

⁹ PAUL PETRESCU, *Arta populară*, Bucarest, 1966.

¹⁰ LUCIAN BLAGA, *Spațiul mioritic*, Bucarest, 1936.

¹¹ Les expositions républicaines de Bucarest, 1956, 1965, 1966. Les expositions des artistes décorateurs qui travaillent dans l'industrie, 1965, 1966, 1967.

Les expositions d'art décoratif, 1966, 1967.

¹² Les expositions de Barcelone, 1929, Paris, 1938, Rome, 1937, Milan, 1938, 1957, 1960, 1966. Les concours des artistes céramistes d'art, Faientza, 1965, 1966, 1967.

¹³ MARCEL BREAZU et ANTON MOISESCU, *Estetica vieții cotidiene*, Bucarest, 1966.

Notes

SUR LES MÉTHODES ET LES ÉTAPES DE RECHERCHE DU FONDS AUTOCHTONE DE LA MUSIQUE ROUMAINE*

Mircea Voicana

La recherche minutieuse entreprise depuis des dizaines d'années par les musicologues et les folkloristes sous les auspices de l'Institut d'Etnographie et Folklore de l'Académie a abouti à la constitution d'un véritable trésor pour la musicologie roumaine, trésor qui attend son interprétation.

Constantin Brăiloiu et George Breazu¹ autrefois, Gheorghe Ciobanu¹, Emilia Comişel² et Paula Carp³ dans les études qu'ils publient dans les revues de spécialité, le volume de Romeo Ghircoiaşiu⁴ et l'œuvre récente de Gheorghe Firca⁵ — pour ne citer que quelques noms — ont mis en discussion certains problèmes essentiels pour la compréhension du caractère de la musique roumaine ; mais on ressent parfois le fait d'avoir hâté la synthèse, en éliminant l'étape obligatoire de l'analyse complète ou de l'avoir entreprise d'une manière limitée, sur des éléments, des genres ou des zones restreintes.

En synthétisant les préoccupations qui se dégagent des travaux de ces auteurs et des autres chercheurs qui travaillent dans ce domaine, nous pouvons affirmer que la recherche fondamentale, la question principale de la musicologie roumaine, dans l'étape actuelle, doit être et devrait être, l'abordage scientifique entièrement fondé sur les méthodes les plus adéquates et rigoureuses du phénomène musical concret, en déterminant les caractéristiques qui le différencient en tant que *roumain*, des cultures environnantes. Dans les limites de ces traits spécifiques on doit étudier la contribution autochtone, originaire, de la population habitant le territoire de la Roumanie face aux divers éléments empruntés aux cultures environnantes ou à celles avec lesquelles elle s'est trouvée en rapport, éléments intégrés dans notre culture musicale par assimilation et qui lui ont élargi, par addition, le contenu.

Nous sommes conscients qu'en abordant ces problèmes nous utilisons des termes qui peuvent créer des confusions. Nous considérons donc opportun de déclarer,

dès le commencement, que la discussion du caractère autochtone est une discussion scientifique, et ne saurait donner lieu à aucune autre interprétation.

Nous sommes obligés de préciser que, dans une large acception, le problème énoncé ne se pose même pas ; la musique roumaine est, dans cette acception, celle qui est chantée par le peuple ou celle qualifiée comme telle par les compositeurs dans leurs œuvres.

Mais du point de vue strictement scientifique on ne peut se déclarer tout à fait d'accord, d'autant plus que le folklore pratiqué aujourd'hui (et qui est la source de la création musicale roumaine) est loin de garantir sa propre authenticité.

Zeno Vancea a souvent attiré l'attention sur la profonde différence entre le folklore authentique et celui des *lăutars*⁶ (*lăutăresc*) qui a été accepté comme source nationale d'inspiration même par le grand Enesco ; c'est le mérite de George Breazu et celui de Constantin Brăiloiu, avec toute sa descendance folkloristique, d'avoir entrepris l'étude systématique du folklore rural à la recherche du filon authentique. En

* Rapport à la Session de rapports scientifiques de la XIII^e Section, qui a eu lieu à l'occasion du Centenaire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, le 23 Septembre 1966.

parlant du caractère national de la création musicale roumaine contemporaine, c'est surtout au folklore que nous pensons, mais nous omettons trop souvent son aspect mobile, le phénomène de son altération par des alluvions anciennes ou nouvelles. Il faut reconnaître ici le spécifique de l'objet de notre étude, la spécificité de la musique, comme le plus labile, le plus adaptable des arts en ce qui concerne le phénomène « lexique » (plus adaptable même que le lexique du langage parlé), lexique qui, malgré sa nouveauté, peut continuer à se greffer sur des phénomènes de structure (vers, prosodie dans la poésie populaire, discours musical dans la musique populaire) intacts, ou plus difficilement altérables. Prenons, par exemple, le folklore militaire, qui offre des phénomènes classiques d'innovation et, du point de vue de l'authentique ancestral, d'altération lexicale dans le moule de certaines formes de prosodie et de versification traditionnelle. Le folklore, surtout le folklore musical, n'est guère aussi cristallisé, aussi « figé » qu'il apparaît au premier abord.

L'osmose ininterrompue entre le folklore et l'art cultivé, leur influence réciproque, nous oblige à refuser l'explication purement formelle, mécanique, vulgarisatrice, selon laquelle le folklore ne serait qu'une étape préalable de la création artistique-culturelle. Au lieu de nous imaginer le folklore et l'art cultivé comme deux étapes temporellement successives (1, F, 2, Ac); nous sommes obligés de reconnaître dès la naissance de l'art cultivé leur parallélisme (et leur réciproque influence), leur projection comme deux étages

superposés de la culture $\left(\frac{Ac}{F} \rightarrow \uparrow \frac{Ac}{F} \downarrow \right)$

dont les liens peuvent être plus précaires ou plus serrés.

Loin d'être statique, le folklore musical suit sa propre évolution, parallèle à celle de l'art cultivé, dans un rapport d'influence réciproque avec celui-ci et avec son évolution.

Parfois le folklore nous apparaît encore plus évolutif que la création cultivée, plus réceptif aux innovations et aux influences, plus apte aux assimilations, aux adaptations.

Les rapports entre le folklore et l'art musical cultivé sont tout aussi évidents en ce qui concerne le phénomène musical contemporain qu'en ce qui concerne les époques passées, où presque le seul secteur de manifestation de la musique cultivée était celui de la musique religieuse, la musique de culte.

Résultant, tout comme la liturgie chrétienne, d'un syncrétisme méditerranéen où les sources orientales, de prépondérance hébraïque, coexistent avec les sources helléniques et romaines, la musique de l'église orientale nous offre, au fond, une paternité assez hétérogène, où chacun des peuples habitant ces zones a apporté sa propre contribution. A plus forte raison a-t-on le droit de supposer des caractères spécifiquement autochtones dans la musique religieuse pratiquée dans notre pays. Il serait illogique de ne pas admettre que le peuple habitant ces contrées ait eu son mot à dire et que dans la musique chantée dans ces églises et monastères on ait pu entendre aussi des mélodies de facture ou d'influence roumaine, par contamination avec le folklore roumain.

De même que les écrits de rédaction slavonne des pays roumains attestent, comme notre historiographie contemporaine vient de le prouver, une culture roumaine même si elle est revêue d'une enveloppe slavonne, de même que notre art féodal, quoique « byzantin », n'en est pas moins « autochtone » dans le sens d'une empreinte qui le différencie des autres centres de la vaste culture byzantine et post-byzantine (ayant ses propres styles, écoles, courants, époques) — de même, la musique dite « byzantine », créée pour les besoins de la vie religieuse roumaine des siècles passés a été une musique roumaine d'abord par son contenu, par sa sensibilité fondamentale extériorisée mu-

sicalement, ensuite par les formes de ces extériorisations, par ses modalités linguistiques, même si, dans celles-ci, les caractères grecs de forme byzantine furent, au commencement, plus fortement perceptibles, puis ceux sud-slaves ou, successivement, post-byzantins (fanariotes) ou, plus près de nous - ceux de type est-slave, russe. Les explications exclusivistes (origine byzantine-grecque ou slave) qui se dégagent d'un manuel comme celui de R. I. Gruber sont toutes également exagérées et elles omettent justement l'apport et le rôle du peuple roumain dans la formation de sa propre culture.

Ces rapports d'interdépendance folklore-art cultivé engendrent une trame compliquée à caractère objectif historique, constituée par la projection et la superposition des cultures nationales sur le fonds culturel commun de certains peuples longtemps avoisinants.

De ce point de vue, la méthode de recherche comparative s'impose comme strictement nécessaire. Mais cela demande, au préalable, la limitation du cadre général de la recherche, la détermination exacte de la zone sur laquelle porteront les comparaisons. Il est clair que, au point où se trouve notre science, l'étude comparative doit embrasser toute l'étendue sud-est européenne et carpato-danubienne, avec ses implications plus lointaines, dans le monde oriental et la totalité du bassin méditerranéen, dans l'Europe centrale, y compris les Slaves de l'ouest (Polonais, Tchèques, Slovaques, etc.), de même que les slaves orientaux.

La deuxième mesure préalable est celle de cataloguer et de classer le matériel de comparaison dans le cadre d'un code établi, en se servant de plusieurs critères, en fonction desquels on constituera un certain nombre de typologies qui constitueront, à leur tour, la base de nos opérations de comparaison.

L'esprit de système s'impose normalement dans la recherche d'un objet qui présente de si denses implications et variations du phénomène concret.

Plus difficile, et pratiquement plus controversé, nous apparaît le problème des critères qui devront constituer la base des classifications typologiques.

D'après nous, l'une des limites qui freinent la recherche c'est justement l'essai de trouver un critère avant de commencer l'étude comparative, ce qui constitue une erreur méthodologique dans la mesure où l'on considère - dans notre cas - comme déjà connu le facteur même que l'on doit, tout d'abord, déterminer.

On ne peut se fier, aujourd'hui, exclusivement à l'un ou l'autre des critères servant de base à une classification typologique. Celle-ci doit être donc faite d'après le plus grand nombre de ces critères, le même phénomène musical concret pouvant être classifié en même temps en fonction de sa « forme » (architecture, construction), ainsi que le fait Emilia Comişel dans ses récentes études, d'après sa structure ou, pour mieux dire, d'après son dessin mélodique et la formule rythmique qu'il présente, ainsi que le fait Gheorghe Ciobanu; d'après les éléments de tempo et d'intonation; d'après les formules du final (équivalant la cadence) du discours musical - un certain intervalle ou une simple marche finale; d'après le caractère des gammes (prépentatoniques, pentatoniques, etc.), d'après leur forme modale, tonale, etc., avec toute la variété structurale que celles-là peuvent offrir.

Il est, méthodologiquement, obligatoire, dans une recherche scientifique comparative de cette ampleur, d'envisager la totalité des critères possibles; une telle recherche peut ouvrir des horizons nouveaux, insoupçonnés, tout en nous mettant en garde contre l'erreur de nous avancer dans le processus de la comparaison proprement dite avec des idées préconçues, avec des critères nationaux préconstitués.

Le processus de la comparaison proprement dite, constituant le noyau méthodologique de l'opération, se projette sur deux phases, obligatoirement successives.

La première phase, de dépouillement, a pour but de déterminer par chaque critère et dans les limites de chaque typologie, tous les matériaux qui, à la lumière de l'étude comparative, seront retrouvés dans d'autres zones, les zones de comparaison; ces matériaux seront réservés pour l'étude qui doit être entreprise dans la deuxième phase, car ils ne sont pas encore concluants à ce stade de l'abordage du problème.

Les types restés sans correspondants dans les zones étudiées de la totalité de l'aire de comparaison sont ceux qui peuvent être considérés, en dépit des données infirmant pertinemment cette conclusion, comme représentant le fonds artistique autochtone. Les autres restent dans la réserve, pour devenir l'objet des recherches de la phase suivante.

La seconde phase, de *récomposition*, doit, en partant des archétypes autochtones établis dans le cadre de la première phase, réanalyser dans les limites de chaque typologie les types mis en réserve par la première phase, de manière, qu'on puisse déterminer s'ils concordent (et en quelle mesure) avec les archétypes autochtones, donc s'ils peuvent appartenir au même noyau artistique autochtone, ou s'ils sont antinomiques à ceux-ci, donc s'ils proviennent du dehors.

Les hypothèses que l'on peut formuler dans ce cas sont, principalement, les suivantes: a) fonds commun par l'identité de la sensibilité et la capacité d'extériorisation humaine; b) fonds commun par un ancêtre commun non identifié; c) fonds commun par l'influence antérieure (non identifiée) de l'un des termes.

Théoriquement parlant, la sphère des « non concluants » résultats de la première phase du processus comparatif se réduira ainsi en augmentant, en échange, avec des éléments suffisamment contrôlés, l'autre sphère que nous avons dénommée « le noyau autochtone ».

Par conséquent, dans la première phase du processus de recherche nous recourons à la méthode descriptive avec son corollaire — le catalogue et, pour élucider

le problème de l'étendue et de la fréquence des types, aux méthodes statistiques — mais dominées, toutes, par la méthode comparative-typologique comme principale méthode de recherche.

La seconde phase, plus difficile encore que la première, doit solutionner une série de questions supplémentaires et très subtiles qui se rapportent d'abord à l'époque de la contamination et, éventuellement, aux voies suivies par ce processus, ce qui laisse supposer la reconstitution de la comparaison, non seulement du point de vue typologique, mais aussi évolutif, en n'omettant rien des étapes de développement du phénomène musical en général et du type respectif en particulier sur toute l'étendue de l'aire de comparaison.

Il est nécessaire, en même temps, de déterminer, autant que possible, l'étendue même des territoires d'expansion du type respectif, avec son éventuelle évolution, pour tracer avec une plus grande précision les rapports établis et expliquer, en même temps, la coïncidence des types dans des cultures différentes. Enfin, on ne doit pas omettre de vérifier l'hypothèse d'une nouvelle influence, après la contamination, où le phénomène primaire peut être enrichi, accentué ou au contraire altéré à nouveau à la suite des altérations survenues au cours même du processus de contamination. C'est ce que signalait Romeo Ghircoiașiu par rapport au *verbunk* de la Plaine de Transylvanie.

En conséquence, l'utilité d'un atlas typologique ethno-musical comme instrument de recherche apparaît comme évidente, ainsi que l'utilisation de la méthode historique comme modalité d'interprétation de ses données.

Dans cette seconde phase, donc, la méthode de recherche comparative-typologique doit céder le pas à la méthode comparative-évolutive-typologique où le caractère historique est prédominant non seulement en ce qui concerne l'objet étudié, mais aussi du point de vue de l'aspect de la méthode appliquée par la recherche.

La justification de la stricte succession des étapes telles qu'elles ont été envisagées, apparaît clairement si l'on pense que pour la première phase on procède par élimination, n'ayant donc besoin d'aucun élément étranger pour nous aider à sélectionner en dehors de la comparaison typologique à l'intérieur des zones, tandis que, dans la seconde phase, nous procédons par reconstruction, en partant justement, comme éléments de repère et de contrôle, des données considérées comme sûres, sélectionnées au cours du travail de la première phase.

Nous considérons donc que c'est en envisageant l'ensemble de l'opération exposée qu'on peut obtenir le profil scientifique de la musique roumaine, dans les limites duquel on doit mettre en évidence son caractère national, ainsi que son noyau

autochtone qui constitue l'apport direct de notre peuple au patrimoine musical de la zone où nous vivons — même si ce peuple a prélevé, grâce à un effort millénaire de synthèse et d'assimilation, aussi d'autres éléments musicaux, enrichissant ainsi, en permanence, le langage musical national.

La perspective d'un tel résultat mérite pleinement, nous le croyons, l'effort de nos chercheurs.

Réduite par les limites inhérentes du temps à une simple énonciation théorique-schématique du problème, la présente communication pourrait, éventuellement, constituer le point de départ d'une discussion portant sur l'élaboration d'un programme succinct destiné à la recherche scientifique future, audace dont nous nous excusons d'avance.

¹ *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik*, dans « Revue des Etudes Sud-Est Européennes », 1964, II, 1--2 (voir aussi *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* dans « Studii de muzicologie », vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1965); *Raportul structural între melodie și vers, Legătura dintre ritmul dansurilor și al colindelor, Factori care înlesnesc evoluția muzicii populare*, « Revista de Etnografie și Folclor »; *Folclorul muzical și migrația popoarelor*, à paraître dans « Revista de Etnografie și Folclor », 1967, 4.

² *La forme architecturale de la musique populaire*, à paraître dans « Revue des Etudes Sud-Est Européennes ».

³ Voir ses contributions dans « Revista de Etnografie și Folclor ».

⁴ *Contribuții la istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1963.

⁵ *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1966.

⁶ Ménétriers, professionnels de la musique populaire dans les pays roumains, qui jusqu'au commencement du XX^e siècle détenaient un rôle principal dans la pratique musicale publique des masses rurales et des faubourgs.

THE MEMBERS OF THE ACADEMIC SOCIETY AND THE ROMANIAN DRAMA*

Olga Flegont

During the second half of the 19th century, the struggle for freedom and national culture was also reflected in the appearance and formation of national theatres in all countries of South Eastern Europe. The theatre in Western and Central Europe was founded on the ancient traditions of mediaeval theatre, on the pomp and magnificence of court theatre. In Eastern Europe the growing national consciousness speeded up the rhythm of development of national theatre. The origins of the Romanian drama are of an intellectual nature. They were neither foreign nor subjected to any foreign influences: Romanian drama rose from the roots of national and historic reality and requirements at the time of the formation of the Romanian nation, of the national culture; it was created on Romanian soil, by Romanian intellectuals who loved their country. In the 19th century, when a national culture took shape, the stage became a centre of intellectual activity. In the years of the Academic Society (1867—1879), the Romanian theatre entered the great circuit of European theatrical culture and it continued its evolution in that direction. Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Ion Heliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, C. A. Rosetti, B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Titu Maiorescu, poets, playwrights, historians and scholars, were all attracted into the sphere of influence of the stage and paid to the Romanian drama the traditional cultural tribute of the Romanian intellectual. The members of the Academic Society played an active part in the life and history of the theatre; men of classical learning, moralists, keen observers of the society of their times, analysts of the theatrical phenomenon, they infused into thought, mirrored in the drama of their age, a spirit of rationalism and scientism; they created the intellectual stress of these processes of evolution. At a time when love of culture meant, above all, the will to awaken patriotic Romanian consciousness, and when everything was ruled by standards of patriotic commands,

these men became the founders and animators of the Romanian drama, according to the modern criteria of the theatre; they spared no effort to organize the stage in accordance with modern methods, to encourage the dramatists of their country, to foster and support dramatic criticism and the theoretical aspects of dramatic art. Under the influence of men of culture, the Romanian drama grew up and developed organically, governed and determined by the social relations of the time; it became an important factor in the life of society.

It was an age of contrasts, both for society and for the drama. There came a transition stage of tumult, of vitality and energy powerfully unleashed, of unequal values together with glorious moments of creation in arts. The march forward of history brought with it a tremendous flood of new ideas. The latter were received when thought was not yet accustomed to analyse the complexity of its own mechanisms save by comparison with those of a foreign culture; furthermore, new ideas were worked out by a society discovering new horizons of freedom and its capacity to create an intellectual universe of its own. In the second half of the 19th century, the Romanian society, "*une société traditionnelle, une société solidement fixée dans une*

tradition plusieurs fois centenaire”¹, entered a stage of fundamental transformation; “the idea of action directed towards inner perfection”² was born. The patriarchal atmosphere was swept by strong currents from other parts of the world, bringing with them the signs and symbols of modern civilisation. A new and extraordinarily powerful factor — destined to germinate — was *the idea of drama*. In the rarefied patriarchal air, it crystallized into a new cultural phenomenon: *the drama itself*. Under favourable circumstances, the idea of drama penetrated and spread rapidly, from a latent state to active life. The impulse was born in intellectual circles; the idea of drama gave life and fertility to dormant forces both universal and profoundly human. The response — unfinished, inadequate, or even jarring — to the call of the intellectuals proceeded from the rigidity of an instrument just being made up; not even later was it to be “wohltemperierte”: but its sound would be original, new and different.

The time came, however, when the drama no longer represented the materialization of the idea of drama. It sprang from an idea and was to bring ideas into the world.

The drama of any age, place or people — “œuvre énorme et multiple, capable par sa flexibilité, sa grandeur et sa forme, de recevoir et de garder l’empreinte exacte du siècle et de la nation”³ — bears the seal of its time. Romanian drama is no exception. Here we meet with imitation and creation, with convention and authenticity, with truth and illusion, with all the contrasts in the culture of a nation. Here we find, shut in, transfigured in the drama, under glass “the very age and body of the time, his form and pressure”, as Shakespeare says. Contrast is violent, nothing seems to fit in. In point of fact, there is neither enough nor too much: it is life itself, a tumultuous process of gradually crystallizing values. It is the spirit of the times. The audience is heteroclit and

heterogeneous, made of townspeople, who had watched circus performances, had gazed at panoramas and waxworks, “strong men”, conjurors, tight rope walkers, mountebank and acrobats and had also watched foreign plays and listened to foreign opera. Words had “sound and fury”, but no meanings, for them; fascinated by colour, form and movement, *they watched*. To them the singular was nature itself because, between the audience and the stage performance, there intervened a glittering kaleidoscopic screen, made up of lack of understanding and error. A trifling audience will not respond to convention and delusion by laughter or by criticism. Amid angels, devils, “spectres and genii”, gigantic turkeys, fire, waters, cyclopes, giants, thunder and lightning⁴, people were seen to slide on the ice or to rise into air hanging on umbrellas⁵. The substance of the comedy of those times may seem to us extravagant and absurd; it is, however, only grotesque and naive. “Whatever their age or people, whatever the time or place, all the heroes of our stage dress, eat, walk, move, live and die according to a single pattern”⁶; sometimes the screen of convention and illusion would fall and on the empty stage there appeared the heroes of Romanian drama: Chirița ot Birzoieni and “paraponisiți” (the men with a grudge), Cocoana Zamfirița, Kera Nastasia and Păcală, Barbu Lăutaru, servants and wage-earners, Răzvan Vodă, freeholders, boyars and upstarts. In the “trame” of foreign comedy penetrates a live and genuine substance, out of the germs of Romanian life. The warp had been loose and frayed, but on the stage there glittered and tinkled a jewelled fabric, steeped in the old gold of the Romanian language. A stage performance was not supposed to analyse, or to discover anything new; *it depicted*, and the spectator, fascinated, would recognize the society in which he lived or the heroes of long ago. Not passion, human nature or philosophical thoughts are in the fore-

front, but *characters* and *manners*. A character was more significant than dramatic action, a type more significant than plot⁷. It was the stage of discovery of social environment, of historical or contemporary *portraiture*.

At that time, the drama was considered as an instrument of analysis and knowledge of the world. It reconstructed the world by means of action, it reconstructed past and present. As yet unknown forces played over the stage, human life was speeded up or slowed down, compressed or diluted, its meanings concentrated to a paroxysm. That *reconstitution*, however, revealed a world very much like everyday existence. Furthermore, it was magical by its very power of being *alive* without artificial means, without the artifices of the imagination — it was a second world, the world of the drama. So that the principle of the drama is the *recomposition* of life, of time and place in the form of a live document, built up on authentic data. "The historical romance is overly monotonous, though it be penned by the hand of a Walter Scott; history proper overly systematical, indited though it may be by the hand of a Barante; the drama and only the drama rejects both monotony and system; the drama and only the drama", writes Hasdeu, "possesses that faculty of representing human life such as it is"⁸. The consideration of the work of art as a rationally constructed *piece of architecture* is an essential element of Romanian dramatic aesthetics of the second half of the 19th century. That outlook is all the more significant in investigating the laws of balance and function, structure and essence, of comparing the world of reality with its image reconstituted and mirrored in the world of the drama.

The classical aesthetics of the drama, inherited from the antiquity, reviewed during the Renaissance by the *commedia dell'arte* and by Cervantes, was not entirely abandoned, but left behind. The romantic finality of the drama, affirmed by Victor Hugo, its message to the nation,

and, dimly, yet reaching out to vast horizons, its message to men, had not entirely vanished into shadows. More ancient sources, of the 17th and 18th centuries — from Niccolo Barbieri⁹ to R. de Sainte-Albine¹⁰ and Fr. Riccoboni¹¹ — may be recognized in formulas drawn from the Aristotelean poetic system such as: "the drama — an imitation of nature", or "the drama — a mirror of society" (an aphorism in use during the Renaissance). These formulas were axiomatic for Romania dramatic thought of the time; they are long standing, either laconically expressed or flowering into metaphor. They will be found in the writings of Alecsandri, Heliade, Barițiu, Negruzzi and Kogălniceanu. A new finality to a drama of lucidity and realism was set up due to the spirit they inspired: *to know* and understand life and society became the purpose of the dramatists. Finality was taking its place amid the contrasts of the age — mirrored on the stage by oscillation between extremes — between appearance and reality, truth and illusion. The search for truth, however, implies overthrow, moments of unbalance, of doubt and negation: the signs of change and rapid evolution. "We have left the normal state of gradual development far behind. The Golden Age of literary and scientific patriarchalism has vanished for ever. Criticism, be it bitter, so long as it be just, is an indispensable element of support and prosperity. Whatever the sacrifices, however colossal the ruins, we must and shall rise the banner of truth!"¹²

Within the framework of European thought and ideas on the drama, in comparison with formulas and theories current at the time, a number of remarks on theory by Romanian scholars have great range and ring remarkably true. In the great European orchestra, over the ages, we can tell the sound of a singular instrument — an instrument which neither repeats, nor accompanies. It broadens both sound and space. In the 19th century, French and Italian actors did their best to identify themselves with the part they were playing.

The principle, the still in circulation, had become meaningless in effect: adorned with all the prestige of a magic formula, it was quite useless when applied to the portrayal of so many heroes of world drama. It was as early as the year 1857, however, that C. A. Rosetti made a singularly subtle distinction between *identification* and *representation* (portrayal) in dramatic art. *Representation* he said, meant the endeavour, rational, directed and supervised, of an actor understanding lucidly the part he is playing. It would be an absurdity to demand identification, romantic, unavailing, unattainable identification with the characters portrayed. Diderot's *Paradoxe* was little known and commented at the time even in France. And yet... The external cover of the theatrical creation, of the actor's creation, was pierced through so that movement, lines of force, vibrant, pulsating nature in action, became visible. "The actor's most precious gift" is to represent truth and nature "in action"¹³, writes Alexandru Odobescu, commenting upon Edmond Got's "practical ideas"; and the observation brings him very close — together with Hasdeu — to the realm of European aesthetics dominated by the genius of Francesco de Sanctis: art is subject to the forces that move nature and history; the foundation of all art is life¹⁴. Life is no longer regarded as a *model* to be imitated: life is the source and the impulse of art; art transfigures life into other modes and forms. Strange parallels and coincidences appear, which may lead one to confuse borrowings of ideas, of formulas and concepts. The truth lies elsewhere.

The drama mirrors the age, the society of an age, but it is never simple reflexion,

an emanation of the times; it is a separate universe, with its own life. Romanian dramatic aesthetics of the 19th century drew life and nourishment from living Romanian drama. Over and beyond the influences of European ideas and of their assimilation in this country, the Romanian drama existed independently and brought new ideas into the world. In the evolution of the Romanian drama of that time, ideas are not found at the surface only, like lines drawn into an inert material, in order to give it a semblance of depth and outline. They belong organically and are closely knit to the structure of the phenomenon; they fly up, loaded with still raw images filtered by the abstraction and are always alive and concrete. They never appear in a closed system, logically ordered. They are flashes of fire, moments of intuition traversing long intervals of meditation, with no return. Certain contacts and resemblances exist between ideas on the drama of peoples with centuries of tradition, and of 19th century Romanians, though they had a different nature and sprang from different sources. The essence, however, remains the same.

In the pages of the history and theory of the Romanian drama, we may perceive ideas, notions and concepts caught up in relations of increasing mobility. We very seldom come across anything improvised, arbitrary or biased. The stress of thought reigns supreme, beyond mere expression, beyond what is said, consumed. No horizons are shut out by rigid logical structures; the thinking of our predecessors has materialized into a bridge head upon which new arches may rise into space. It is the call of tradition, and it gives both continuity and meaning to our research.

Notes

* Communicated in the Scientific Session for the Centenary of the Academy of the Socialist Republic of Romania.

¹ NICOLAE IORGA, *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 4.

² GEORGE CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucharest, 1941, p. 303.

³ HIPPOLYTE TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, II — *La Renaissance*, chap. II — *Le théâtre*, Paris, 1866, pp. 2 — 3.

⁴ NICOR, *Teatrul român*, in "Nikipercea", Bucharest, V, 1862, no. 3, p. 21.

⁵ [PANTAZI GHICA], *Teatru român. Actorii. Piese.* Directorul. Guvernul, in "Independința română", Bucharest, IV, 1862, no. 91, p. 6.

⁶ LUCA [I. L. CARAGIALE], *Cronica teatrală*, in "România liberă", Bucharest, I, 1877, no. 184.

⁷ NICOLAE IORGA, *op. cit.*, pp. 26–27.

⁸ B. P. HASDEU, *Mișcarea literelor în Egipt*, in "Lumina (Din Moldova)", Iași, II, 1863, no. 12, pp. 103–104.

⁹ *La supplica discorso familiare di Niccolo Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo*

e parlando trattano de' Comici transcurando i meriti dell' azioni virtuose, Venice, 1634.

¹⁰ *Le Comédien*, Paris, 1741.

¹¹ *L'Art du Théâtre, à madame ****, Paris, 1750.

¹² TITU MAIORESCU, *Direcția nouă în poezia și proza română (1872)*, II, in: Titu Maiorescu, *Critice*, Bucharest, 1966, p. 145.

¹³ [AL.] ODOBESCU, *Școala dramatică*, in "Epoca", Bucharest, II, 1887, no. 572.

¹⁴ GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine*, chap. I – *Du Romantisme au Naturalisme*, Milan, 1960.

Al. Paleologu

Lessing, Herder, puis le romantisme, celui allemand tout premièrement, ont apporté dans la culture européenne l'intérêt pour les traditions nationales, la spécificité, le folklore; c'était une réaction contre l'imitation du classicisme français professée par Gottsched, tout comme la philosophie de l'idéalisme romantique allemand poussait plus avant la réaction de Kant contre le dogmatisme rationaliste. Des sciences comme la philologie comparée, l'ethnographie, l'histoire des religions et du droit coutumier, sont d'origine romantique.

Chez nous le romantisme des générations de 1848, dans l'intention d'affirmer une tradition nationale et un fonds autochtone, ont essayé d'abord, programmatiquement, de donner un équivalent des créations occidentales de cette nature. Mettant à profit certains mythes apocryphes, un G. Asaki et un D. Bolintineanu ont inventé une mythologie dace, arbitraire et de hâtive imitation; ils ont indiqué néanmoins en cela un thème d'inspiration, lequel, après avoir été essayé par Eminescu dans quelques fragments splendides, sera élevé plus tard à un niveau d'authentique création par Lucian Blaga, dans le théâtre, avec son poème tragique *Zamolxe* et, dans le roman, par Sadoveanu avec *Creanga de aur* (Le rameau d'or). Le même Bolintineanu et bien d'autres à son instar (V. A. Urechia, Dimitrescu-Movileanu, Antonin Roques, Frédéric Damé, etc.) ont fabriqué d'innombrables « drames nationaux », d'une nullité absolue mais qui n'ont pas manqué de succès à l'époque. Plus tard, par le progrès des sciences historiques, philologiques, folkloriques, la littérature d'inspiration historique acquiert elle-même une consistance au point de vue de l'art. (La chronologie n'est ici que sommairement révélatrice; la réussite la plus remarquable, la nouvelle *Alexandru Lăpușeanu* de Constantin Negruzzi précède de beaucoup les confections mentionnées, et les drames historiques de Hasdeu ou *Despot Vodă* d'Alecsandri leur sont contemporains). Au fond ce n'est point tant, cela

va sans dire, une affaire d'étude historico-scientifique, mais plutôt de sûreté de l'intuition artistique et du goût.

Sans omettre l'apport du bon sens et du bon goût d'un Al. Russo, ce sont les intellectuels formés dans les universités allemandes, comme Kogălniceanu, Maiorescu, Eminescu, qui ont apporté une conscience claire de la spécificité nationale. D'ailleurs, malgré le « cosmopolitisme » dont l'accusaient ses adversaires, c'est le cénacle de la « Junimea » (La Jeunesse), à partir de 1863, qui a apporté la contribution la plus essentielle à la cristallisation d'un goût artistique authentiquement roumain.

Depuis lors le problème du « spécifique national » n'a cessé de constituer un débat sans cesse repris dans notre vie culturelle. Soit comme une réaction contre la soi-disant « dénationalisation des milieux cultivés », soit comme une tentative de déterminer l'apport original de la création roumaine dans le contexte européen, il a connu une sorte de palingénèse dans les courants représentés par les revues « *Semănătorul* » (Le Semeur), « *Viața românească* » (La Vie roumaine) et « *Gândirea* » (La Pensée), pour culminer dans la vision « mioritique » de Lucian Blaga (terme créé par lui d'après la célèbre et merveilleuse ballade populaire *Miorița*).

Dans les deux premiers courants ce thème a pris le caractère d'un ruralisme programmatique lequel s'est avéré, dans le cas du « Semănătorul », idyllique, xénophobe et rétrograde, et dans le cas du « populisme » de la « Viața românească » contradictoire dans sa propre idéologie et non moins limitatif dans ses desiderata artistiques. A ce ruralisme programmatique qui risquait de plafonner l'art à un niveau primaire, Eugen Lovinescu a donné une réplique irréfutable: « Comme nous, la Russie s'est éveillée tardivement à la civilisation (Lovinescu restreint à tort l'idée de civilisation au type occidental — n.n.) tout en conservant, comme nous, sa vieille structure agraire comme fondement de sa vie nationale. Par Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski, Tourguenev, Gogol et d'autres, elle embrasse cependant la totalité du peuple russe tout en étant essentiellement urbaine. Son héros typique est un intellectuel, passionné de problèmes sociaux, un agitateur révolutionnaire, un visionnaire ou un idéologue préoccupé de questions morales et religieuses, en un mot un homme avec une grande richesse de vie spirituelle. Il n'est ni „messire Georget” ni „messire André”; lorsque toutefois apparaissent ces hobereaux avec le néant de leur vie intellectuelle et leurs petites manies et habitudes, spécimens d'une époque en plein processus de dissolution, ils ont rencontré la plume acérée de Gogol dans *Les âmes mortes* et non pas le sentimentalisme romantique des écrivains moldaves ». (*Istoria civilizației române moderne* (Histoire de la civilisation roumaine moderne), II, p. 212, Bucarest, 1925). Quant à la spécificité nationale de la littérature russe, elle n'a guère besoin d'être signalée. D'ailleurs, cet idyllisme rural comme expression unique ou privilégiée de l'« éthos » roumain avait déjà été infirmé avant sa naissance, de façon exemplaire, sur le terrain de la création littéraire, par les comédies d'Alecsandri, par Nicolae Filimon et par Caragiale, dont la

n'était guère contestable. Mais ce qui est plus paradoxal, c'est que, partant du préjugé d'un idyllisme conventionnel, cette fois-ci de confection salonarde, on a contesté l'authenticité paysanne du drame *Năpasta* de Caragiale, et c'est le jeune Nicolae Iorga, plus tard promoteur du « Semănătorul », qui, aux côtés des socialistes Dobrogeanu-Gherea et Sofia Nădejde, a pris avec le plus de pertinence la défense de cette œuvre. En fait, entre l'image édulcorée du paysan de la convention romantique et des travestis mondains, et celle qu'offraient les partisans du « Semănătorul », la différence est moins grande qu'elle ne paraît, malgré la distance qui sépare l'esthétique salonarde de celle des écoles de village: il s'agit d'une même image d'Épinal et l'idyllisme de la dernière est à peine moins faux et superficiel que l'autre, les deux étant également réactionnaires. Et le paradoxe continue quand, beaucoup plus tard, le même Iorga qui avait si bien défendu la *Năpasta* ne reconnaîtra pas dans le roman *Ion* de Rebreanu la vaste vision réaliste et symbolique de la vie rurale transylvaine, que salue, par contre, le moderniste citadin Lovinescu!

Quant au courant de la « Gîndirea », il a eu en tout cas le mérite, tout comme la populiste « Viața românească » d'ailleurs, de promouvoir en fait des valeurs d'art incontestables et de se placer au niveau de la culture européenne; par cela il fut plus moderne et moins rétrograde que sa propre direction doctrinale, non seulement absolument réactionnaire mais inconsistante aussi dans sa formule: « orthodoxie et ethnocratie ». En résumant dans cette formule programmatique l'« éthos » roumain qu'elle entendait affirmer, la « Gîndirea » tombait dans plusieurs inconséquences: en premier lieu le fait — sautant aux yeux — que l'orthodoxie ne saurait être définitoire pour l'esprit roumain, puisqu'elle comprend tous les peuples chrétiens de l'Europe orientale; en second lieu, le fait que, persistant sous la couche historiquement déterminée de l'orthodoxie, il

y a un fonds payen autochtone d'existence immémoriale, auquel Lucian Blaga a su donner une valeur poétique et philosophique, ce qui l'a amené à une rupture éclatante avec le groupe de la « Gîndirea » ; il est évident que ce fonds ne permet pas que l'ethnicité soit une sphère déterminante, une « différence spécifique » à l'intérieur de l'orthodoxie, ne s'y intégrant qu'imparfaitement ; en troisième lieu, enfin, le fait que l'exclusivisme de « l'ethnocratie » devrait conséquemment mener à une forme du racisme, ce qui en fait s'est produit, mais que la « Gîndirea » répudiait théoriquement comme inadmissible au point de vue de l'orthodoxie chrétienne. D'ailleurs, ni le concept de « race » ne pouvait être accepté par la « Gîndirea », en tant que tainien et déterministe (ou scientiste). Ce concept est admis, mais subtilement nuancé, par G. Călinescu dans son chapitre sur le spécifique national qui clôt sa monumentale *Istoria literaturii române* (Histoire de la littérature roumaine) : indifféremment des explications qu'on peut leur donner, il existe certains caractères psycho-somatiques congénitaux qui définissent, d'ailleurs avec des variantes multiples qui se différencient et se combinent, la spécificité d'une nation. G. Călinescu fait remarquer, ce qui est d'un bon sens élémentaire, que ces caractères ne sauraient aucunement avoir une acception axiologique et qu'étant inévitablement implicites à tout fait de culture, on ne saurait raisonnablement leur assigner une fonction directrice. Dans la peinture tellement parisienne d'un Pallady, saturée de réminiscences baudelairiennes et mallarméennes, seul un œil superficiel ne discerne pas la substance roumaine et particulièrement moldave, rattachée d'une part au climat intellectuel et affectif de la première moitié du siècle, et d'autre part à la conception de la peinture murale moldave du XV^e siècle ; la ressemblance, sans doute ignorée par Pallady, entre sa peinture et les fresques qui décorent la nef de l'église Saint Nicolas de Botoșani, est frappante. Inversement,

il a fallu plus d'un demi-siècle avant que l'on n'arrive à reconnaître dans Grigorescu ce qu'il fut à un degré éminent : un contemporain comme technique et vision de Monet et de Pissarro, au-delà du peintre national, plus d'une fois idyllique et parfois même dans le goût de « Semănătorul ».

Les caractères congénitaux qui entrent dans la composition du concept de race tel que l'admet G. Călinescu ne laissent d'être, certes, l'effet d'un déterminisme géographique, ce qui est une manière plus terre-à-terre de traduire les belles formules de Lucian Blaga de « destin cosmique » attaché à « l'espace mioritique », à l'horizon ondulé de vaux, constituant la « matrice stylistique » qui détermine les « puissances formatives » d'un « apriorisme roumain ». Blaga refuse l'idée de race et cherche au delà et en dehors du facteur biologique une structure catégoriale, non pas transcendente mais transcendante, de cet apriorisme : « il existe un „roumanisme" dans le sens supérieur d'un complexe ou d'une constellation tout à fait spéciale de déterminants spirituels. Par delà et par dessus le mystère du sang, le roumanisme est un patrimoine stylistique ». (*Trilogia culturii* (Trilogie de la culture), Bucarest, 1944, p. 332). La conception de Blaga est encore celle d'un ruralisme, non pas programmatique mais structurel, originaire ; ne craignant guère la « dénationalisation » il accepte les suggestions de la modernité, lesquelles, assimilées par la matrice stylistique et les « puissances formatives » du fonds sous-jacent, porteront inévitablement son empreinte authentique. C'est à travers ce prisme que Blaga comprit la peinture de Van Gogh ou de Pallady, la sculpture de Brâncuși, l'expressionnisme allemand et toutes les manifestations de la culture et de la science modernes. C'est ainsi qu'il entrevoit la transition de l'éthos roumain du niveau de culture « mineure », c'est-à-dire populaire, à celui de culture « majeure » c'est-à-dire universelle : « En jugeant d'après certains symptômes, nous avons des raisons suffisantes de croire que notre

génie inconscient se manifestera à l'avenir sur un plan majeur. Nous avons affirmé que notre „histoire” ne pourra plus être une succession de formes ingénues, d'elle-même parthénogénétique, pure, inaltérée. Il n'est pas moins vrai qu'une matrice stylistique, existante, demeure un puissant organe d'assimilation des influences étrangères. Elle peut s'affirmer en dépit de toutes les inductions spirituelles venues d'ailleurs. Notre matrice stylistique ne pourra plus, actuellement, être à l'abri de telles inductions. Prise dans le réseau des déterminants continentaux, elle utilisera toujours désormais, un matériel et des formes d'emprunt. Néanmoins elle pourra affirmer sa souveraineté ». (*Ibid.*, p. 335). Tel est, selon Blaga, le rapport entre le « national » et l'« universel » qu'il échoit à la culture roumaine d'effectuer; selon d'autres conceptions aussi, qui ne rencontrent point autrement la sienne, le problème se poserait à peu près pareillement. Mais ce n'est pas au fond qu'une question d'assimilation et d'amplification, et le phénomène ne saurait être un phénomène de simple translation. Il n'a d'ailleurs pas seulement une perspective d'avenir, mais il s'agit au contraire d'un processus ayant déjà une assez vieille genèse. Ici s'impose cependant une dissociation fondamentale. On parle de « tradition nationale », expression que nous avons employée nous-même tout à l'heure. Quoique l'usage et l'intrication complexe des réalités autorisent ce couple de termes, il est néanmoins contradictoire, voire incompatible. Pour les analyser dans leur essence, nous isolerons ces deux concepts. Tout de suite il appert de soi que « national » est un concept historique; comme tel il est soumis au devenir, il subit les avatars de l'histoire; il est temporel, historiquement déterminé comme durée; il suppose un processus d'apparition, croissance et disparition approximativement datables. C'est donc un concept *dialectique*, et suppose donc une ouverture virtuelle sur l'universel. La spécificité configurant les créations culturelles dans le contexte

historique, revêtira, quoique certes non sans l'empreinte profonde de la matrice stylistique, une forme exprimant l'époque: le style de l'architecture religieuse et de la peinture rurale moldave du temps d'Etienne le Grand et de Pierre Rareș, le style Brancovan et, plus tard, le pathos romantique et révolutionnaire des générations de 1848, etc. Ces aspects des stades d'une vie nationale n'ont rien de « mioritique », du moins pas de façon non médiate; ce sont des manifestations de la conscience historique.

Concomitamment au devenir historique de la nation vivent au sein de celle-ci des communautés fermées dont la forme de vie n'est pas synchrone à l'histoire. Ce sont des groupes sociaux avec une vie stéréotypée, agencée dans tous ses gestes par une tradition immuable. Au sein de presque toutes les nations existent de telles collectivités, dites primitives, qui portent les traits de ce que Bergson avait nommé « sociétés closes », « conscience close », « morale close ». (Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*). Par le terme de primitif il ne faut guère entendre dans ce cas, sous-humanité ou sauvagerie; le terme a l'acception d'originaire, primordial, *ἀρχή*. Il est faux d'opposer à la notion de « primitif » celle de « civilisé ». Les termes de « civilisation primitive » ne sont guère contradictoires: des sociétés primitives « civiles » ont existé et existent, vivant en cité, les unes d'un type supérieur et raffiné. (Faut-il rappeler que nous analysons ces concepts sommairement, à l'état pour ainsi dire pur, en éprouvette, en les isolant artificiellement et sans leurs notes différentielles concrètes et leurs interférences? Nous n'entrons point dans le détail et il n'y a pas lieu de dire pourquoi nous ne tenons pas compte ici des théories d'E. Dürkheim et L. Lévy-Bruhl.) Tous les actes de la vie dans ces collectivités sont ritualisés; le rôle de la spontanéité et de l'individualité y est quasi nul. La ritualité a une fonction symbolique, celle d'imiter la création, d'y faire allusion, de recréer

symboliquement l'ordre cosmique; elle répète censément des gestes originels, archétypiques; elle signifie donc un perpétuel retour au « temps premier », c'est une suspension de la temporalité, un « anti-temps ». La tradition signifie ce perpétuel retour aux origines, elle est donc éminemment anhistorique. L'expression « tradition historique » a un sens en tant qu'usuelle, mais dans son acception stricte c'est un non-sens. Ces communautés, qui détiennent la presque totalité des gisements folkloriques et offrent le matériel le plus riche de l'ethnographie, sont extrêmement résistantes à l'histoire; elles sont apparemment impénétrables et en fait difficilement pénétrables par la roue à dents de scie de l'histoire; comme s'exprimait Lucian Blaga, elles ont « cette force sans pareille de boycotter l'histoire ». (« Eloge du village roumain », — discours de réception à l'Académie). Certes, elles sont à leur tour entraînées par la marche de l'histoire, mais avec une résistance frénatrice extrême; comme fort justement le remarquait Bergson, tout changement ou innovation qui intervient dans leur existence est immédiatement revêtu d'anciennes formes et on en oublie le commencement en le confondant avec les origines immémoriales. La tradition, consacrant la ritualité, est essentiellement non dialectique; elle a un horizon métaphysique par excellence. Son orientation n'est pas vers l'universel mais vers l'éternel; le geste rituel exprime une intégrité. Cette vision métaphysique et atemporelle caractérise selon Blaga le village roumain (et, devons-nous ajouter, toute communauté « primitive »): « Pour sa propre conscience le village est situé au centre du monde et s'étend jusqu'au mythe. Le village est intégré dans un destin cosmique, dans une marche totalitaire de la vie, rien n'existant au-delà de son horizon. Vivre au village signifie vivre dans la conscience d'un destin émané de l'éternel ». (Ibid.). Ces communautés primitives et traditionnelles, d'une spécificité extrême et au fond détentrices des formes

originelles de toute spécificité sont strictement limitées à leur périmètre moral; leur conscience n'est rien moins que nationale. Blaga parlant d'un « apriorisme roumain » et du « village roumain » effectuait en définitive une intégration historique d'un point de vue extérieur. Selon Blaga comme selon Bergson et autres théoriciens, philosophes de la culture et ethnographes, les conditions déterminantes de ces communautés traditionnelles sont données par le cadre naturel (Blaga dit « cosmique » ce qui est plus large et assurément plus juste, non point comme explication mais comme intuition; par sa vision « mi-ritique » il se réfère toutefois aussi, comme nous l'avions souligné plus haut, au fond, à un déterminisme géographique). Une exception exemplaire infirme cependant cette condition: un peuple ultra-traditionaliste et avec une vie ritualisée à l'extrême a conservé sa spécificité millénaire inaltérée, indifférent à la géographie: nous avons nommé le peuple juif. Cela paraît le comble du paradoxe, mais ce peuple antique et illustre, d'une hyperintellectualité proverbiale, est, dans un sens, un peuple primitif; anhistorique par tradition, il participe cependant à l'universalité par l'histoire des autres.

Ce n'est pas le cadre naturel mais la perspective cosmique (« l'horizon cosmique » comme dit Blaga) qui circonvient la conscience des collectivités primitives et traditionnelles.

Ainsi donc, d'une part le concept de « tradition » implique les notes: ritualité, métaphysique, circonvention cosmique, vocation de l'éternel; d'autre part le concept de « national » avec les notes: historicité, dialectique, autonomie individuelle, vocation de l'universel. Ce qui se laisse immédiatement remarquer c'est que les notes de la seconde série sont réelles, tandis que les premières sont mythiques.

La transition d'une « culture mineure » à l'état de « culture majeure » ne saurait être qu'un processus dialectique par lequel l'histoire rompt la tradition tout en la conservant (« *Aufhebung* » hégélienne) dans la sphère nationale; d'ailleurs Blaga parlant

de « roumanisme », « village roumain », « apriorisme roumain », etc. amenait tout à cette sphère. A partir de là, le niveau à proprement dire universel, ayant un caractère d'œcuménicité, se laisse atteindre à travers une synthèse dans laquelle les réalités deviennent signifiantes en acquérant l'« aura » du mythe. Qu'est-ce que cela veut dire ? La dynamique de l'histoire heurte les murs étanches de la tradition ; elle les viole ; trainés comme les vaincus au char de la victoire, les rites et les coutumes s'exténuent, se vident de leur substance, deviennent superstition, curiosité ; ils passent dans la nécropole de l'archéologie et au musée.

L'histoire brise la tradition, l'abolit, mais quelque chose en demeure : c'est le principe originel, cet ἀρχή qui confère l'intégrité et l'œcuménicité aux créations de l'histoire, sur le plan ouvert de l'universel. Le métaphysique se laisse intégrer par le dialectique et non pas inversement comme l'entendaient les philosophes idéalistes. Le dialectique avale le métaphysique mais le digère lentement et peut-être jamais tout à fait. L'homme vit dans l'histoire ; il est son produit et il la produit à son tour ; un certain reste, une certaine indépendance demeure cependant en dehors. Et ce reste, c'est encore un germe de croissance historique.



ION JALEA

Ion Jalea, le président de l'Union des Artistes Plasticiens de Roumanie, entre dans sa 80^e année. Il est de souche transylvaine, d'une famille de pâtres qui ont traversé les montagnes et se sont établis dans la Dobroudja. C'est là, dans ce milieu physiquement et socialement si différent de celui de la Transylvanie, que Ion Jalea est né et a passé son enfance.

Nous considérons nos compatriotes transylvains comme pourvus d'une énergie psychique, d'une volonté surtout et d'une persévérance toutes particulières. Ces rares qualités se sont aguerries dans leur passé, où les difficultés et les conditions inhumaines n'étaient pas rares dans la vie politique et sociale. Cette volonté tenace, ce courage dans la vie, Jalea les a hérités de ses ancêtres, et il y a eu des circonstances

dans sa vie, où il a été obligé de les montrer, pour réaliser son but.

Dès le moment où il a pris connaissance de lui-même, de ses forces et de ses aptitudes, il s'est destiné aux beaux-arts, tout particulièrement à la sculpture. Mais, il n'a pas pour cela négligé le dessin, au contraire, il s'amuse encore maintenant à ses 80 ans, à rendre ses impressions par des croquis qui ont gardé leur caractère plastique propre aux sculpteurs, tout en possédant les finesses et les beautés de ligne propres aux peintres. Son premier professeur a été Paciurea, l'un des grands sculpteurs roumains. Nature un peu étrange, qui penchait vers une conception pessimiste de la vie, il était un maître excellent dans le domaine du métier. Jalea a acquis auprès de lui ces qualités concernant la forme,

qui est toujours vue avec une précision rare, et aussi cette connaissance de traiter chaque matière selon son caractère, traditionnelle dans notre art plastique qui se respecte.

Je l'ai connu après la première guerre mondiale, à laquelle il a participé et pendant laquelle il a perdu un de ses bras. Un sculpteur habitué à se servir de ses deux mains, nous pouvons nous imaginer la détresse dans laquelle il se trouve lorsqu'il en perd une. Il y en a qui se sont suicidés, d'autres qui ont changé de métier. C'est alors que se réveillent dans Jalea ses qualités rares de transylvain. Avec une patience exemplaire, une persévérance et une imagination qui faisaient de lui un inventeur hors ligne de petits appareils dont il pouvait s'aider pour la sculpture, maintenant exécutée avec le seul bras qui lui était resté, il arrive petit à petit, luttant avec des difficultés insurmontables pour un autre, à redevenir le sculpteur qu'il avait été avant la guerre et la perte de son bras. Pendant son séjour en France, qui avait suivi sa formation à l'Ecole des beaux-arts de Bucarest, avec intelligence et passion, il visite pour s'instruire les musées et les monuments répandus dans la grande ville. Ce ne sont pas les grands maîtres de son temps qui l'intéressent le plus, Rodin ou Bourdelle. Ce sont plutôt ceux du début et de la première moitié du XIX^e siècle qui l'attirent. Un Rude, un Carpeaux ont pour lui plus de valeur, répondent mieux à sa sensibilité.

Son œuvre est riche et variée. Il a pratiqué tous les genres de sculptures, depuis celles destinées aux vitrines, avec de petits personnages, conçus toujours, quelque petits qu'ils fussent, monumentalement, jusqu'aux grands monuments. Dans tout ce qu'il fait on le voit proche de la nature, sans grande sympathie pour les nouveautés extravagantes qui avaient apparu même pendant sa jeunesse. Un admirateur et continuateur de la tradition et de ce qui est véridique, voilà ce qu'il est resté depuis sa jeunesse jusqu'à présent. Sa sculpture,

faite conforme à la vérité par quelqu'un qui sent toutes les finesses de l'ombre et de la lumière, ses modèles pris souvent parmi les paysans et dans la jeunesse des deux sexes sont évocateurs de la vie au milieu de laquelle il a passé son existence. Quelquefois de vieilles légendes ont été à la base de son inspiration des grandes œuvres monumentales. D'autres fois, il avait accepté des commandes, comme ce fut le cas pour le monument de l'Infanterie, qui aurait pu être une des belles œuvres de notre temps, mais qui, à cause des interventions malencontreuses des militaires supérieurs qui voulaient toutes sortes de modifications est resté une œuvre inachevée, sans rapport avec la conception première. Dans le genre monumental son œuvre la plus renommée est peut-être le grand relief inspiré par une strophe de la poésie d'Eminesco *Impărat și Proletar*.

Après le changement de notre forme de gouvernement, l'ancien fils de paysan et l'admirateur des modèles pris dans le menu peuple, en sa qualité de connaisseur de la vie que ces gens menaient et des besoins qu'ils ne pouvaient pas satisfaire, se rattache avec enthousiasme à la République qui avait été proclamée en 1947. Sa valeur, reconnue par tous les artistes, jeunes et âgés, a fait de lui le président de l'Union des Artistes Plasticiens, rôle qu'il détient jusqu'à présent. Ce n'était pas une tâche facile à accomplir d'autant plus que c'était une époque où des nouveautés raisonnables et moins raisonnables surgissaient de toutes parts. Parmi les artistes roumains il y en avait qui considéraient toutes ces nouveautés comme favorables à l'évolution de notre art. La tâche du Président de l'Union et de son Comité a été de montrer que ces nouveautés, non seulement n'étaient pas utiles, mais qu'il y en avait de dangereuses, et que l'art roumain ferait mieux de rester dans les limites de sa tradition, résultat de siècles d'existence et correspondant à la raison et à une vision saine et contrôlée des hommes et de la nature.

Avec son caractère calme, mais ne perdant pas de vue le but final, un homme comme Jalea a été très nécessaire pendant ce temps et on lui doit que la sculpture roumaine ne se soit pas égarée dans des théories qui d'ailleurs changeaient tous les deux ou trois ans et qui ne nous convenaient pas.

Jalea a été également un collaborateur

très utile du travail de notre Institut. Il a répondu toujours à l'appel que nous lui faisons de venir à notre aide, de participer aux séances où étaient élaborés les plans des travaux de notre Institut et où les résultats en étaient jugés. L'Institut d'histoire de l'art lui est reconnaissant pour sa collaboration dévouée.

G. OPRESCO

Préoccupé d'éveiller dans les rangs d'un public aussi nombreux que possible un intérêt pour la connaissance de notre trésor culturel, le Musée d'art médiéval « D. Minovici » de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a pris l'initiative, dès 1959, d'organiser dans son cadre une série d'expositions temporaires.

Etant donné le résultat particulièrement encourageant de ces expositions, elles se sont succédé au cours de ces années, avec un succès croissant.

Il va de soi que pour organiser deux expositions par an les objets d'art appartenant personnellement au donateur et non exposés dans le Musée étaient insuffisants comme nombre. Par conséquent on a sollicité le concours de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, notamment de la Bibliothèque de l'Académie, qui possède un riche trésor culturel.

Les expositions — présentées dans un espace relativement étroit, mais dans une ambiance pleine d'attraits et en général adéquate aux thèmes des expositions organisées, ont suscité chaque fois un grand intérêt, le matériel exposé ayant une valeur exceptionnelle du point de vue culturel, artistique ou historique.

La première exposition plus importante, intitulée « Manuscrits et livres rares » a été organisée en 1961, avec le matériel prêté par la Bibliothèque de l'Académie.

Cette exposition offrait aux visiteurs la possibilité de voir en original une série de monuments particulièrement précieux de littérature ancienne roumaine et étrangère, renfermant un grand nombre de miniatures et illustrations.

Parmi les anciens livres roumains nous citons le premier livre imprimé en Valachie, à Tîrgoviște, en 1508, *Liturghierul lui Macarie* (Le Missel de Macarie), exemplaire unique dans notre pays. Ensuite *Psaltirea arabă* (Le Psautier en arabe), imprimé à Alep en 1716, dans une imprimerie qui avait été offerte par le voïvode valaque Constantin Brâncoveanu au patriarche Antiochie, ainsi que l'*Evangeliaire Georgien*, imprimé en 1709 à Tiflis, dans l'imprimerie offerte par Antim Ivireanu.

Parmi les manuscrits roumains il y avait un *Slujebnic* (Missel) du XVII^e siècle,

SUR L'ACTIVITÉ DU MUSÉE D'ART MÉDIÉVAL DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE « D. MINOVICI »

somptueusement enluminé de miniatures, frontispices et initiales polychromes, exécuté par la main d'un grand artiste, ainsi que l'*Erotocrite*, illustré d'aquarelles représentant des thèmes laïques, exécutées par le logothète Petrache.

Parmi les manuscrits étrangers on remarquait surtout un *Tetravangelh* (Les Quatre Evangiles) byzantin du XII^e siècle, écrit sur parchemin et décoré de bordures, initiales et frontispices en or et en couleurs, ainsi que d'autres manuscrits également précieux.

Le livre rare était représenté par une série d'incunables provenant des plus célèbres imprimeries: Aldus Manutius de Venise, Elzevir de Leyde, Christophor Plantin d'Anvers, etc. Le plus précieux des incunables présentés, *Hypnerotomachia Poliphili*, fut imprimé en 1499, dans la célèbre imprimerie d'Aldus Manutius de Venise. Il s'agit d'un livre rare, renfermant un nombre de 170 gravures attribuées à Giovanni Bellini et considéré jusqu'à ce jour par les bibliophiles et les critiques comme l'œuvre la plus parfaite qui soit jamais sortie d'une imprimerie.

L'exposition « Reliures en peau de manuscrits et anciens livres roumains » fut la première de ce genre organisée dans notre pays. Elle a ouvert au public épris de culture une page peu connue de l'histoire des arts mineurs en Roumanie. Les 27 volumes présentés dans l'exposition étaient reliés en peau et artistiquement décorés avec des motifs imprimés en profondeur



Fig. 1. -- Dante Alighieri, *La divina Commedia*, Venise, 1484.

sur feuilles d'or. Les artisans qui les ont exécutées, et qui travaillaient dans les villes résidentiellles de Tîrgoviște, Bucarest ou Suceava, ou bien près des grands monastères de Neamț, Putna, Moldovița ou Bistrița, ont su créer de véritables chefs-d'œuvre.

L'exposition « Trente incunables de Venise » a été d'autant plus intéressante que tous les volumes présentés provenaient d'imprimeries célèbres de cette ville comme par exemple Aldus Pius Manutius, Bernardinus de Vitalibus, Octavianus Scotus, Rigatus de Monteferrato, Lucantonio Giunta, Simon Bevilacqua, etc. — et qu'ils renfermaient de nombreuses xylogravures. Parmi ces incunables, les plus remarquables furent: *Commedia del divino Poeta Fiorentino Dante Alighieri*, *Li sonetti con canzoni* de Francesco Petrarca, *Les Métamorphoses* d'Ovide Naso et d'autres œuvres appartenant à Plautus Accius, Cicero Marcus Tullius, Aristophanus, Catharina da Siena, etc.

Les expositions qui se sont succédé au cours des années suivantes ont eu comme thèmes:

« Argenterie du XVIII^e siècle »

« Cinq éditions rares de Shakespeare »

« Anciennes cartes et atlas »

« Anciens livres scientifiques roumains »

La dernière exposition fut celle qu'on organisa en 1966 pour commémorer 250 ans depuis la mort du *Stolnic* Constantin Cantacuzino. L'exposition a présenté une partie de l'importante bibliothèque du *Stolnic*, de Mărgineni. Ce fut une occasion de mettre en évidence les humanités du *Stolnic* dans les domaines de la philosophie, des sciences juridiques, des arts, des mathématiques, etc. A cause du grand intérêt manifesté par les visiteurs, la durée de l'exposition a été prolongée plusieurs fois.

L'initiative du Musée d'art médiéval « D. Minovici » s'est avérée d'une grande utilité. Ces expositions ont permis à quelques dizaines de milliers de visiteurs d'admirer en original une série d'objets précieux, appartenant à la culture roumaine et étrangère, qui jusqu'à présent ne pouvaient être vus que par un cercle restreint de chercheurs.

D. Minovici

Fig. 2. -- Francesco Petrarca, *Li sonetti con canzoni*, imprimerie Pelegrino Pasquali, 1486.



La vie musicale de la dernière année a offert de nombreux points d'attrait. On a pu remarquer un souci incessant pour le renouvellement du répertoire des concerts, réalisé par le choix de travaux appartenant à des genres et à des époques variés, ainsi que par la diversité des formes d'organisation et de présentation des programmes.

Le Festival de musique de chambre, qui inaugura la saison musicale 1965–1966, gagna encore en intérêt grâce à quelques auditions de musique roumaine et universelle comme: *Inventions pour quintette d'instruments à vent et à percussion*, de Liviu Glodeanu, *Sonate pour flûte, viole et violoncelle*, de Wilhelm Berger, *Sonate pour violon et piano*, de Pascal Bentoiu, *Quatuor pour la fin du temps*, de O. Messiaen, *Quartette pour piano, violon, viole et violoncelle*, de A. Copland, *Concerto pour deux pianos*, de Stravinski.



Le cycle des « Soirées de musique contemporaine » fut continué en 1966 par le concert du 21 janvier, donné dans le cadre de la Société Philharmonique « George Enescu », par une formation dirigée par Paul Popescu, avec le concours du chœur « Madrigal » (dirigé par Marin Constantin). Le programme comprenait: la *Symphonie* op. 21, de Webern, la *Musique funèbre pour viole et orchestre*, de Hindemith, *Pierrot lunaire*, de Schönberg, avec comme protagoniste Marta Kessler (en audition intégrale) et, en première audition: *Kontra-Punkte* de Stockhausen et la *Cantate pour soprano, ténor, chœur de femmes et ensemble instrumental*, de Stravinski. C'est au même chef d'orchestre qu'on doit l'exécution en première audition de la suite de l'opéra *Lulu* de Alban Berg, présentée au cours du concert de l'Orchestre de la Radio-Télévision du 15 octobre 1965, ayant pour soliste Arta Florescu.

La musique préclassique a joui d'une attention égale, faisant l'objet de mani-

L A V I E M U S I C A L E

festations très goûtées par le public, où la musique symphonique ou de chambre alternait avec l'opéra-concert. Nous citerons le cycle « Pages d'anthologie de la musique universelle », promu par l'Orchestre philharmonique « George Enescu », où fut inscrit, en octobre 1965, le concert *Pergolese*, dirigé par Constantin Petrovici (au programme: *Stabat Mater* et *La Serva Padrona*). (Un Médaillon Mozart a été présenté dans le même cadre, inscrivant à son programme, parmi d'autres morceaux, la comédie musicale en un acte *Der Schauspieldirektor*; chef d'orchestre: Cornel Trăilescu). Nous mentionnons dans la catégorie des « reconstitutions » le concert *Telemann*, dirigé par Alexandre Șumski, au cours duquel on présenta en première audition l'opéra comique en un acte *Pimpinone* et la suite *Don Quixote* pour orchestre; Paul Popescu dirigea les opéras *Orphée* de Monteverdi et *Pygmalion*, de Rameau, dont la dernière s'intégra dans un programme plus ample, comprenant des travaux préclassiques français et bénéficiant d'une mise en scène dans l'esprit consacré de l'opéra-ballet; enfin, le madrigal dramatique *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, qui fut présenté au cours du concert du 20 octobre 1966 par l'Orchestre de la Radio-Télévision (chef d'orchestre: Ludovic Baci). Au début de l'actuelle

saison musicale, une formation de chambre de Cluj – violon, flûte, viola da gamba, clavecin – a exécuté, avec le concours de la soprano Emilia Petrescu, un programme de musique ancienne, éveillant l'intérêt du public et de la critique pour les vertus des instruments d'époque.

◇

En ce qui concerne les nouvelles compositions roumaines inscrites au programme des concerts symphoniques, nous mentionnons: Doru Popovici, la cantate intitulée *Porumbeii morții* (Les colombes de la mort), sur des vers de Ion Pillat (concert du 15 octobre 1966 de l'Orchestre de la Radio-Télévision, dirigé par Paul Popescu), Cornel Țăranu, *Incantații* (Incantations) concert du 5–6 février 1966 de l'orchestre Philharmonique « George Enescu », dirigé par Mircea Cristescu), W. M. Klepper, *Concerto pour instruments à vent, piano et instruments à percussion* (concert du 5–6 mars, de l'Orchestre Philharmonique « George Enescu », dirigé par Mircea Basarab). A l'occasion de deux concerts successifs (février 1966), l'Orchestre symphonique de Cluj a exécuté en première audition des travaux appartenant aux compositeurs: Aurel Stroe (*Musique de concert pour piano, instruments de cuivre et à percussion*), Mihai Mitrea Celarianu (*Cîntecul stelelor*) (La chanson des étoiles) et Costin Mioreanu (*Hommage à Brâncuși*). Ces travaux, ainsi que deux autres présentés en première audition (Gheorghe Dumitrescu, *III^e Symphonie* et Doru Popovici, *Hommage à Palestrina*) ont constitué le programme du concert de musique roumaine donné par l'Orchestre de la Cinématographie de Bucarest, sous la baguette de Paul Popescu. Au cours du concert inaugural de la saison musicale 1966–1967, l'Orchestre Philharmonique « George Enescu », dirigé par Mircea Basarab a joué en première audition la *Symphonie* op. 16 de Pascal Bentoiu.

◇

Des noms remarquables d'interprètes et d'ensembles étrangers, dont quelques-uns sont devenus familiers au public roumain, se sont succédé sur les affiches de concerts: Isaac Stern, Aldo Ciccolini, Leonid Cogan, Dimitri Bașkirov, David Oistrach, Julius Katchen, Lola Bobescu. Les concerts de l'Orchestre Philharmonique Tchèque, dirigé par Karel Ancerl et les spectacles de la compagnie anglaise de ballet « The Royal Ballet at Covent Garden » ont marqué le début de la saison bucarestois 1966–1967.

◇

La présence roumaine dans la vie musicale à l'étranger s'est imposée dans un degré sensiblement plus accentué au cours de cette dernière année, en commençant par le festival « Le Printemps à Fragne », où le chœur « Madrigal », dirigé par Marin Constantin, ainsi que le ténor roumain Ion Buzea, ont enregistré des succès retentissants, en continuant par le festival des jeunes compositeurs et musicologues de Ohrid (Yougoslavie) d'août 1966, par les cours de musique contemporaine de Darmstadt, où furent délégués les compositeurs Ștefan Niculescu, Alexandru Hrisanide et Aurel Stroe, par le festival « L'Automne à Varsovie », au cours duquel on a exécuté la composition *Volume* (Volumes), pour violoncelle et piano de Al. Hrisanide et par le festival de musique ancienne de l'Europe orientale de Bydgoszcz (Pologne), de septembre 1966, auquel participèrent, en présentant des rapports, les musicologues Viorel Cosma et Romeo Ghircoiașu, ainsi que le folkloriste Gh. Ciobanu, et où le chœur « Madrigal » remporta une fois de plus les éloges unanimes avec son concert de musique roumaine ancienne. Le même ensemble se distingua aussi à l'occasion des tournées effectuées au cours de l'année 1966 à Paris et à Budapest.

En octobre 1966, le musicologue Viorel Cosma participa comme délégué au Congrès de musicologie « Bohuslav Martinu » de Brno.

Le compositeur Wilhelm Berger remporta le premier prix au concours de composition « La Reine Elisabeth » de Bruxelles (ayant auparavant obtenu, au cours de la même année 1965, la même distinction, à l'occasion du concours « La Reine Elisabeth » de Liège).

Considérée comme l'une des « surprises » du Festival Haendel de Halle (1966), l'apparition de la soprano Emilia Petrescu fit l'objet d'échos retentissants dans la presse allemande de spécialité.

Le compositeur Miriam Marbe obtint le second prix au 5^e concours international pour femmes-compositeurs de Mannheim.

♦

Au siège de l'Union des Compositeurs, deux cénacles ont été dédiés à la commémoration des compositeurs Dimitrie Chi-riac et Paul Constantinescu (octobre 1966). Les exposés de Gheorghe Ciobanu et Vasile Tomescu furent présentés avec une illustration musicale riche et intéressante. Les festivals musicaux de Bydgoszcz et de Varsovie, ainsi que les cours de musique contemporaine de Darmstadt, firent également l'objet d'autres cénacles.

♦

Au mois de novembre 1966, l'Opéra d'Etat de Jassy a fêté son X^e anniversaire. Le spectacle inaugural présenta le *Vaisseau fantôme*, de Wagner.

ION ALBESCU, *Turnu Roșu*. Bucarest, Ed. Meridiane. 1966. 37 p. + 15 pl.

Gh. D. Anghel. Texte par Petru Comarnescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 60 p. + 13 pl.

Arad. *Mic îndreptar turistic* (Arad. Guide touristique). Texte par I. Volidi. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 70 p. ill. + 1 plan.

Arheologia Moldovei (L'Archéologie de la Moldavie). IV^e vol., Bucarest, Ed. de l'Académie, 1966. 372 p. ill. + 2 cartes.

Baia Mare. Texte par Simion Pop. Photos: Sandu Mendrea (AFIAP). Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 87 p. ill.

STEFAN BALȘ, *Mănăstirea Secu* (Le Monastère de Secu). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 38 p. ill. + 1 plan.

CONSTANTIN BARASCHI, *Tratat de sculptură. Nudul* (Traité de sculpture. Le nu). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 380 p. ill.

Constantin Baraschi. Texte par Raoul Sorban. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 86 p. ill., 40 pl.

Ion Bițan, Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Boris Caragea. Album préfacé par Mircea Deac (Bucarest, sans date). 69 pl. + 8 p.

RAYMOND BLOCH, *Etruscii* (Les Etrusques). Introduction, traduction et notes par Nicolae Lascu. Bucarest, Ed. Științifică, 1966. 200 p. 24 f. pl.

București. Texte par Radu Bourceanu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 97 p. ill.

RADU CETEANU, *Mănăstirea Dintr-un lemn* (Le Monastère Dintr-un lemn). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 58 p. ill.

Cluj. Texte par Tiberiu Morariu. Photos: Ion Miclea. Bucarest. Ed. Meridiane, 1965. 68 p. ill.

Brăduț Covaliu. Texte par Ion Frunzetti. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 pl.

CECILIA CUȚESCU-STORCK, *O viață dăruită artei* (Une Vie dédiée à l'art). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 168 p.

CONSTANTIN DAICOVICIU et HADRIAN DAICOVICIU, *Columna lui Traian* (La Colonne de Trajan). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 36 p. 73 pl.

C. DAICOVICIU et H. DAICOVICIU, *Ulpia Traiană*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 117 p. 5 pl.

Nicolae Dărăscu. Texte par Vasile Drăguș. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 84 p. ill.

Daumier. Peinture. Texte par Claude Roger-Marx. Trad. du français. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 18 p. + 15 pl.

M. DAVIDESCU, *Mănăstirea Cozia* (Le Monastère de Cozia). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 31 p. + 37 pl.

MIRCEA DEAC, *Constantin Brâncuși*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 199 p. ill.

CAMILIAN DEMETRESCU, *Culoare, suflet și retină* (Couleur, âme et rétine). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 136 p. + 16 pl.

Estetica vieții cotidiene (L'Esthétique de la vie quotidienne). Sous la rédaction de Marcel Breazu et Anton Moisesescu. Bucarest, Ed. Științifică, 1966. 400 p. (Institut de Philosophie de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie).

FLORIAN GEORGESCU, PAUL CERNOVODEANU et ALEX. CEBUC, *Monumente din București* (Monuments de Bucarest). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 216 p. ill. + 1 plan.

Ion Gheorghiu. Texte par Modest Morariu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 pl.

Dumitru Ghiață. Préface par A. E. Baconsky. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 143 p., 74 pl.

Giotto. Anthologie de textes, sélection des images et chronologie: Gheorghe Székely. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 40 p. + 33 pl.

N. GRIGORAȘ, *Mănăstirea Cetățuia* (Le Monastère de Cetățuia). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 56 p. ill.

Renato Guttuso. Texte par Richard Hiepe. Traduction par Mariana Sora. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 16 p. + 43 pl.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Prelegeri de estetică* (Discours sur l'esthétique). Traduit par D. Roșca. 2 volumes. Bucarest, Ed. de l'Académie, 1966. 631 p. (I); 644 p. (II). *Histria*. II. Volume paru sous les soins de Em. Condurachi. Bucarest, Ed. de l'Académie, 1966. 561 p. ill. + 6 plans + 5 planches.

EUGEN IAROVICI, *Fotocompoziție* (La Composition dans la photographie). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 112 p. + 27 pl.

Inscripții medievale ale României. Orașul București. Vol. I (Inscriptions médiévales de la Roumanie).

- La ville de Bucarest. 1^{er} vol.). Bucarest, Ed. de l'Académie, 1965. 935 p. ill.
- Istoria Oraşului Bucureşti* (Histoire de la ville de Bucarest). 1^{er} vol. Bucarest, Musée de l'histoire de la ville de Bucarest, 1965. 483 p. ill. + 3 cartes.
- HENRI LHOÏE, *Frescele din Tassili* (A la Découverte des fresques du Tassili). Traduction par Modest Morariu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 200 p. + 36 pl. + 1 carte.
- Mărturii despre Luchian* (Témoignages sur Luchian). Anthologie et préface par Marin Mihalache. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 279 p. + 5 pl.
- NICOLAE LUPU, *Cetatea Sibiului* (Le Bourg de Sibiu). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 95 p. ill.
- M. MACREA, OCT. FLOCA et I. BERCIU, *Cetăţi dacice din nordul Transilvaniei* (Les forteresses daces de la Transylvanie du Nord). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 79 p. avec pl. + pl. topographiques.
- M. MACREA, OCT. FLOCA et N. LUPU..., *Cetăţile dacice din sudul Transilvaniei* (Les Forteresses daces de la Transylvanie du Sud). Introduction: C. Daicoviciu, membre de l'Académie. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 78 p. ill. + 4 cartes.
- ANATOL MÎNDRESCU, *Le Musée d'art de Craiova*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 44 p. + 78 pl.
- BUCUR MITREA et CONSTANTIN PREDĂ, *Necropole din secolul al IV-lea e.n. în Muntenia* (Nécropoles de Valachie datant du IV^e siècle après J.C.) Bucarest, Ed. de l'Académie, 1966. 403 p. + 2 cartes.
- Modigliani. Portraits. Texte par San Lazaro. Trad. de l'italien. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 17 p. ill. + 15 pl.
- Munţii Apuseni (Les monts Apuseni). Texte par Mihai Beniuc. Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 80 p. ill.
- MARIA ANA MUSCĂ, *Mănăstirea Suceviţa* (Le Monastère de Suceviţa). Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 31 p. + 11 pl. 1 plan.
- Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Galeria Naţională. *Arta românească modernă şi contemporană* (Le Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie. Galerie Nationale. L'art roumain moderne et contemporain). Guide. Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 114 p. + 95 pl.
- Muzeul etnografic al Transilvaniei. Cluj (Le Musée ethnographique de la Transylvanie. Cluj). Texte par Valeriu Butura. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 29 p. + 32 f. pl.
- Oltenia (L'Olténie). Préface par Ilie Purcaru. Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 134 p. + 4 pl. ill.
- ADINA NANU, *Pe scurt despre sculptură* (Notions succinctes sur la sculpture). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 99 p. + 21 f. pl.
- G. OPRESCO, *Consideraţii asupra artei moderne* (Considérations sur l'art moderne). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 111 p. + 16 pl. ill.
- Ion Pacea. Texte par Ion Catargi. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 pl.
- GEORGETA PELEANU, *Ligia Macovei*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 79 p. ill.
- M. PETRESCU-DÎMBOVITZA, *Cucuteni*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 40 p. + 18 pl.
- PAUL PETRESCU et ELENA SECOŞANU, *Arta populară* (L'Art populaire). Bucarest, C.S.C.A., 1966. 208 pl. ill.
- PAUL PETRESCU et PAUL H. STAHL, *Scoarţe româneşti* (Tapis roumains). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 34 p. + 49 pl.
- Al. Phoebus. Texte par D. Dancu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 62 p. ill. partiellement en couleurs.
- PETRE PINTILIE, *Brăila*. Bucarest, Ed. Tineretului, 1965. 166 p. + 8 f. pl.
- Poiana Sibiului. Complex de arhitectură populară (Poiana Sibiului. Complexe d'architecture populaire). Texte par Mircea Possa et Paul Mihalik. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 20 f. pl. + 2 p.
- RADU POPA, *Mănăstirea Golia* (Le Monastère de Golia). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 40 p. + 10 f. pl. + 4 pl.
- A. RĂDULESCU, *Monumente romano-bizantine din sectorul de vest al cetăţii Tomis* (Monuments romains-byzantins dans le secteur ouest de la cité de Tomis). Musée régional d'archéologie de la Dobrogea. 84 p. ill. + 2 plans.
- Sighişoara oraş-muzeu (Sighişoara, ville-musée). Texte par Vasile Drăguţ. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 88 p. ill.
- TRAUGOTT STEPHANOWITZ, *Pictura în ulei* (La Peinture à l'huile). Trad.: Ioan Comşa. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 40 p. + 29 pl. partiellement en couleurs.
- Szervatiusz. Texte par Raoul Sorban. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 f. pl.
- Eugen Taru. Texte par Ion Frunzetti. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 f. pl.
- RADA TEODORU, *Mănăstirea Tismana* (Le Monastère de Tismana). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 34 p. 10 f. pl. + 1 plan.
- RĂZVAN THEODORESCU, *Mănăstirea Bistriţa* (Le Monastère de Bistriţa). Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 34 p. ill. + 10 pl.
- Ion Ţuculescu. Introduction par Ion Vlasiu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 148 p., 86 pl. en couleurs.
- D. TUDOR, *Sucidava*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 72 p. + 3 plans.
- Valea Prahovei (La Vallée de la Prahova). Texte par Marcel Breslaşu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 86 p. ill.

Vélasquez. Anthologie des textes, sélection des images et chronologie: Vasile Florea. Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 22 p. + 27 pl.

Ion Vlad. Texte par Marin Mihalache. Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 8 p. + 12 pl.

THÉÂTRE

VALERIU ANANIA, *Miorița* (Mioritza), poème dramatique en 5 actes. Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 267 p.

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului — de la începuturi până la sfârșitul secolului al XIX-lea* (L'Histoire de la littérature dramatique roumaine et de l'art du spectacle — des débuts jusqu'à la fin du XIX^e siècle). Bucurest, Editura didactică și pedagogică, 1966. 495 p.

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, C. I. *Nottara*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 238 p. + ill.

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Drama istorică națională* (Le Drame historique national). Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 275 p.

PETRE COMARNESCU, *Ion Sava* (Avant-propos: Tudor Arghezi). Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 308 p.

JEAN GIRAUDOUX, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Traduction roumaine par Dinu Albulescu; préface: Ion Biberi. Bucurest, Editura tineretului, 1966. 488 p.

MIHAI FLOREA, *Matei Millo*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 333 p. + ill.

MAX FRISCH, *Teatru* (Théâtre). Bucurest, Editura pentru literatură universală, 1966. 208 p.

HENRICK IBSEN, *Teatru* (Théâtre), vol. I, II, III, avec une étude de Ovidiu Drimba «Henrick Ibsen, fondateur du théâtre moderne». Bucurest, Editura pentru literatură universală, 1966. Vol. I, 667 p.; vol. II, 348 p.; vol. III, 455 p.

IOAN MASOFF, *Teatrul românesc* (Le Théâtre roumain), vol. II. Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 700 p. + ill.

IOAN MASOFF et GHEORGHE NENIȘOR, *Maria Ventura*. Avant-propos: Paul Boncour. Bucurest, Editura tineretului, 1966. 365 p.

MANOLESCU GABRIEL et GHEORGHE LEAHU, *Două decenii de teatru românesc în Transilvania* (Deux Décennies de théâtre roumain en Transylvanie). Timișoara, Comitetul Regional de Cultură și Artă, Banat, 1965. 264 p. + ill.

ARTHUR MILLER, *Az ugvnök halála* (La Mort d'un commis-voyageur). Traduction hongroise; Ungvári Tamás; post-face: K. Jakab Antal. Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 141 p.

MUNTEANU ROMUL, *Brecht*. Bucurest, Editura pentru literatură universală, 1966. 351 p.

SEAN O'CASEY, *Teatru* (Théâtre). Préface: Andrei Băleanu. Bucurest, Editura pentru literatură universală, 1967. 419 p.

ERWIN PISCATOR, *Teatrul politic* (Le Théâtre politique). Avant-propos: Radu Beligan. Bucurest, Editura politică, 1966. 328 p. + ill.

JEAN RACINE, *Phèdre*. Traduction hongroise: Somlyó György. Post-face «Racine et Phèdre»: Déak Tamás. Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 91 p.

ROMAIN ROLLAND, *Teatrul revoluției* (Le Théâtre de la révolution). Préface: Ion Ianoși. Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 517 p.

DINU SĂRARU, *Teatrul românesc și interpreți contemporani* (Le Théâtre roumain et les interprètes contemporains). Bucurest, Editura pentru literatură, 1966. 286 p. + ill.

VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru* (Le Personnage dans le théâtre). Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 270 p. + ill.

PETRE STURDZA, *Amintiri. 40 de ani de teatru* (Souvenirs. 40 ans de théâtre). Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 344 p. + ill.

V. V. TONEANU, V. Toneanu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1966. 256 p. + ill.

MUSIQUE

Studii de muzicologie (Etudes de musicologie), vol. II. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 285 p.

LOUIS ARMSTRONG SATCHMO, *Viața mea la New Orleans* (My Life in New Orleans). Traduction par Vintilă Corbul. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 183 p.

N. D. BAJANOV, *Rachmaninov*. Traduction par Nicolae Guma. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 386 p.

GEORGE BĂLAN, *Innoirile muzicii* (Les Innovations de la musique). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 228 p.

GEORGE BĂLAN, *Eu, Richard Wagner* (Moi, Richard Wagner). Bucurest, Editura Tineretului, 1966. 261 p.

THEODOR BĂLAN, *Principii de pianistică* (Principes de piano). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 228 p.

JACK BRATIN, *Calendarul muzicii universale* (Le Calendrier de la musique universelle). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 370 p.

- GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii românești* (Pages de l'histoire musicale roumaine). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 596 p.
- CORNELIU BUESCU, *Gheorghe Folescu*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 140 p.
- ALFRED CORTOT, *Muzica franceză de pian* (La musique française pour piano). Traduction par Vladimir Popescu-Deveselu. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 509 p.
- VIOREL COSMA, *Theodor Burada*, coll. « Viața în imagini ». Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 64 p. + ill.
- VIOREL COSMA, *Nicolae Filimon – critic muzical și folclorist* (Nicolae Filimon – critique musical et folkloriste). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 223 p.
- MAX EISIKOVITZ, *Polifonia vocală a Renașterii*. (La Polyphonie vocale pendant la Renaissance). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 389 p.
- GHEORGHE FIRCA, *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (Les Bases modales du chromatisme diatonique). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 160 p.
- EDWIN FISCHER, *Sonatele pentru pian de Beethoven* (Ludwig van Beethoven. Klaviersonaten). Traduction par Maria Cernovodeanu et Ruxandra Bolintineanu. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 120 p.
- LADISLAU FÜREDI, *Hugo Wolf*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 139 p.
- ARTHUR HONEGGER, *Sînt compozitor* (Je suis compositeur). Traduction et notes par Adina Arsenescu. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 128 p.
- ELLA ISTRATY, *Jean Athanasiu*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 150 p.
- ALEXANDRU LEAHU, *Domenico Scarlatti*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 224 p.
- EMIL MANU, *Muzica și literatura – eseuri* (La Musique et la littérature – essais). Anthologie par . . . , Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 280 p.
- EDITH PIAFF, *În vârtejul norocului* (Au Bal de la chance). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 176 p.
- AUREL POPA, *De la muzica de jazz la muzica simfonică* (De la Musique de jazz à la musique symphonique), vol. II. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 72 p.
- DORU POPOVICI, *Muzica corală românească*, (La Musique chorale roumaine). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 325 p.
- ROMAIN ROLLAND, *Beethoven. Marile epoci creatoare. Ultimele cvartete* (Beethoven. Les grandes époques créatrices. Les derniers quatuors). Traduction par Nicolae Parocescu et Letiția Papu. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 228 p.
- EUGENIU SPERANȚIA, *Medalioane muzicale*. (Médaillons musicaux). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 334 p.



AVIS AUX COLLABORATEURS

E R R A T A

Page	Colonne	Ligne	Au lieu de	Lire
11	de droite	22	vielle	veille
53	de droite	8 en remontant	copier nature Il faut la travailler	copier la nature Il faut travailler
55	de droite	15 en remontant	Schliffgen enseignante	Schlittgen enseignant
63	de droite	5		
65	de gauche	15 en remontant	Berechtet Predvavitel-nye leur	Berechet Predvaritel-nye son
157	de droite	4, note 165		
183	de droite	16		

des travaux originaux, des
lité.

e conformer aux indications

à la rédaction, dactylogra-

62 signes, soit 2 000 signes.

aux usances internationales.

tc.) limité au nombre stric-
tographiées sur une feuille

les revient exclusivement

Rev. Roum. Hist. Art, 1967, 4

manie d'histoire de l'art seront remis à
dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais,
français, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie,
d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 11, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

43489

REV. ROUM. HIST. ART, TOME 4, p. 1 — 228, 1967, BUCAREST

PRINTED IN ROMANIA

by «ARTA GRAFICĂ»

B U C H A R E S T

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii românești* (Pages de l'histoire musicale roumaine). Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 596 p.

CORNELIU BUESCU, *Gheorghe Folescu*. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 140 p.

ALFRED CORTOT, *Muzica franceză de pian* (La musique française pour piano). Traduction par Vladimir Popescu-Deveselu. Bucurest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 509 p.

VIOREL COSMA, *Theodor Bur*
 imagini ». Bucurest, Editura
 Compozitorilor din Repu
 mânia, 1966. 64 p. + ill.

VIOREL COSMA, *Nicolae Filin*
 și folclorist (Nicolae Filimon
 et folkloriste). Bucurest,
 Uniunii Compozitorilor d
 listă România, 1966. 223

MAX EISIKOVITZ, *Polifonia*
 (La Polyphonie vocale pen
 Bucurest, Editura Muzicală
 zitorilor din Republica
 1966. 389 p.

GHEORGHE FIRCA, *Bazele mod*
 diatonic (Les Bases modal
 diatonique). Bucurest, E
 Uniunii Compozitorilor d
 listă România, 1966. 160

EDWIN FISCHER, *Sonatele pentru*
 (Ludwig van Beethoven. K
 duction par Maria Cernov
 Bolintineanu. Bucurest, E
 Uniunii Compozitorilor din Republica Socia
 listă România, 1966. 120 p.

LADISLAU FÜREDI, *Hugo Wolf*. Bucurest, Editura
 Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Repu
 blica Socialistă România, 1966. 139 p.

ARTHUR HONEGGER, *Sînt compozitor* (Je suis com
 positeur). Traduction et notes par Adina
 Arsenescu. Bucurest, Editura Muzicală a
 Uniunii Compozitorilor din Republica Socia
 listă România, 1966. 128 p.

ELLA ISTRATY, *Jean Athanasiu*. Bucurest, Editura
 Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Repu
 blica Socialistă România, 1966. 150 p.

ALEXANDRU LEAHU, *Domenico Scarlatti*. Bucurest,
 Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor
 din Republica Socialistă România, 1966. 224 p.

EMIL MANU, *Muzica și literatura — eseuri* (La
 Musique et la littérature — essais). Anthologie

mania, 1966. 228 p.

EUGENIU SPERANȚA, *Medalioane muzicale*. (Mé
 daillons musicaux). Bucurest, Editura Muzicală
 a Uniunii Compozitorilor din Republica
 Socialistă România, 1966. 334 p.



AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue roumaine d'histoire de l'art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en deux exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.

Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue roumaine d'histoire de l'art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 11, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

LEI 25